# *Hafif Kahramanlar*



DERLEYENLER
AKSU BORA
EMEL UZUN AVCİ

Der. AKSU BORA / EMEL UZUN AVCİ Hafif Kahramanlar





Derleyenler

AKSU BORA - EMEL UZUN AVCİ

**Hafif Kahramanlar**

İletişim Yayınları 3247 • Edebiyat Eleştirisi 76
ISBN-13: 978-975-05-3424-9

1. Baskı 2023, İstanbul

*EDİTÖR* Tanıl Bora
*KAPAK* Suat Aysu
*UYGULAMA* Hüsnü Abbas
*DÜZELTİ* Yağmur Yıldırımay Bayrakçı

*BASKI* Ayhan Matbaası SERTİFİKA NO. 44871
Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul
Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

*CİLT* Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

**İletişim Yayınları** · SERTİFİKA NO. 40387
Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,
Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Derleyenler
AKSU BORA - EMEL UZUN AVCİ

# Hafif Kahramanlar



# İÇİNDEKİLER

# Sunuş: Hafif Edebiyatın Cinsiyeti

AKSU BORA EMEL UZUN AVCİ

**Aksu:** Hafif kitaplarla ve hafif kahramanlarla epey içli dışlı iki okur olarak yola çıkmıştık, neredeyse on yıl olmuştur, değil mi?

Popüler edebiyat evrenine yakından bakmayı istemiştik. Bu evreni oluşturan farklı yıldız sistemlerinin nasıl işlediklerini görsek, alt türlerin birbirlerine hem benzemeyen ama hem de birçok ortaklık taşıyan uzlaşımlarını şöyle bir elden geçirsek demiştik. Bu uzlaşımlar içinde cinsiyet ilişkilerinin nasıl kurulduğunu merak ediyorduk. Başlangıçtaki soru, buydu: Farklı türlerin "işlemesini" sağlayan temel dinamikler içinde cinsiyet ilişkileri nerede duruyor?

Yalnızca metinler değil, türlerin kendileri de cinsiyete göre ayrışmış gibi görünüyordu; aşk romanları kadınlar, bilimkurgu erkekler için! Bir yandan da bu ayrışmaların sabit şeyler olmadığını görüyorduk hem yazarlar hem de okurlar açısından. Doris Lessing *Şikeste*'yi yazdığında diyelim, türün temel uzlaşımlarını nasıl değiştirmişti? Böyle olunca, ona hâlâ bilimkurgu denebilir miydi? Bir anlamda, "Zenci elf olur mu, o zaman ona elf denir mi?" sorusu! Bu soru-

ya, "Saçmalamayın, Drizzt Do'urden kapkaraydı," dediğimde, "O Afrikalı bir zenci değildi," cevabını alıp oturmuştum. Demek ki deri rengi siyah (ya da Mystique gibi mavi!) olabiyordu ama "zenci"lik kabul edilemezdi!

Benim kurcalamayı en çok istediğim şeylerden biri buydu sanırım: Kurucu uzlaşımlar ne kadar değiştirilebilir?

İkincisi de okurun bu uzlaşımlardaki etkisi nedir? Popüler edebiyat okuru bu bakımdan "yüksek edebiyat" okurundan daha güçlü olabilir mi? Çünkü bu türlerde okurlarla yazarlar arasındaki etkileşimin özel dinamikleri var, bazıları basbayağı cemaatler gibi çalışır (fantastik edebiyatta bazı metinler ve bazı yazarlar etrafında oluşan ve neredeyse birer "kült" gibi işleyen çevreleri düşün!), pek çoğu için zaten piyasa dinamikleri işler ve okur/tüketici talebi işin rengini belirleyebilir (*Grinin Elli Tonu*'nun yazılma hikâyesindeki gibi).

Üçüncüsü, uzlaşımlardı, okur talebiydi, endüstrinin ihtiyaçlarıydı derken, edebiyatın kahramanı olan yazarın, popüler edebiyata geldiğinde süngüsü düşer mi yoksa başka tür bir yıldızlaşma hikâyesi mi vardır orada? Tuhaf biçimde, aşk romanlarının kadın yazarları soluklaşırken, Philip Reeve yahut Terry Pratchett gibi yazarlar, kült lideri muamelesi gördüler mesela. Yalnızca okurların cinsiyeti ve yaşı ile ilgili bir şey midir bu?

Uzun lafın kısası, popüler edebiyatın cinsiyeti çok heyecanlı, çok zengin ve tabii çok da eğlenceli bir alan açıyordu önümüzde. Biz de biraz bunun hevesiyle harekete geçmiştik.

**Emel:** Notlarıma baktım. On yıl değil ama altı yılı geçmiş. En çok da farklı türlerde anlatılan mekânlar, o mekânların içinde kadınlar nerelere yerleşiyorlar gibi şeyler konuşmuşuz. Şatoların, perili köşklerin, balo salonlarının, evin, sa-

lonun anlamı üzerine epey sohbet etmişiz. Bayağı, çizelgeler falan yapmışız!

Sonra işler pek bizim planladığımız gibi gitmedi, malum. Kitap fikrini bir süre rafa kaldırdık ve bir blog açmaya karar verdik. Mekân dışında, hakkında en çok konuştuğumuz şey bu hafiflik meselesi idi. Bloğun ismi tam da bu yüzden *Günlerin Köpüğü* idi, hatırlasanıza! Hatta orada ilk yayımlanan şeyler, yanlış hatırlamıyorsam, bu derleme için düşündüklerimiz üzerine yazdığımız birer küçük romans ve polisiye metniydi. O yazılarda da aşağı yukarı türlerdeki kadınlara bakmıştık. Ama galiba odağımız daha genişti.

Ben temelde dedektif romanında kadın dedektif üzerine düşünüyordum ve bu kadar erkek kahramanla/dedektifle özdeşleşmiş bir şablon anlatı içinde büyük aklın, her şeyi gören gözün temsilcisi olan dedektifin, erkek değil kadın olduğunda hikâyelere ne olduğunu merak ediyordum. Hâlâ da benzer bir yeri kurcalıyorum aslında. Dedektif kadın olduğunda hikâyenin nasıl değiştiğini, "aklın" karşısına yerleştirilen kadınlığın bu şablona ne yaptığını merak ediyorum. Ama elbette bu benim polisiye edebiyatla meselem! İşin içine diğer türler de dahil olunca hem sorulması gereken sorular artıyor hem de türün hikâyelerinde cinsiyetin temsilini kuran konvansiyonlar üzerine özel olarak tartışmak gerekiyor. Romansa aynı soruyu soramıyoruz sonuçta öyle değil mi? Ya da gotik edebiyatta sorulması gereken soru, kadın karakterin kahramanlığı değil, kadının tüm hikâyenin anlamı içinde neyi temsil ettiği, neyi anlatmak istediğidir belki... Ya da *Huzur Sokağı*'nın Feyza'sı ile *Çalıkuşu*'nun Feride'sinin bir yerlerden tanışık olduklarını iddia eden bir yazı elbette başka sorular sormak durumunda kalıyor. Yani bir esneklikler, akışlar, geçişkenlikler âlemindeyiz.

Şunu merak ediyorum; sizce tüm bu karakterleri böyle konuşabiliyor; onlara yakından bakarak türün konvansi-

yonları ve değişimleri üzerine konuşabiliyor olmak, yani İngiliz Miss Marple'ı, Zonguldak Kozlu'da yaşayan Yıldız Alatan ile yan yana düşünebiliyor olmak, popüler edebiyat alanının sağladığı esneklikle mi ilgili?

**Aksu:** Tabii. "Tür" nosyonu bunu yapabilmemizi sağlıyor. Aynı türün kahramanlarını birlikte düşünebiliyoruz. Bu da bir hafiflik, bir ferahlık veriyor! Hafiflik, metinlerin niteliğiyle değil de (*Rüzgarlı Bayır*'a hafif demek tuhaf olurdu) "tür" fikriyle ilgili gibi geliyor bana. Yani, bir metni gotik roman kategorisine yerleştirdiğinde, gotik romanların ne menem şeyler olduklarını, sınırlarının üç aşağı beş yukarı nerelerden geçtiğini filan bildiğin için, elinde birtakım anahtarlarla başlıyorsun işe. Edebiyat eleştirisi ile popüler edebiyat analizi arasında keskin sınırlar olmasa da (edebiyatla popüler edebiyat arasında olmadığı gibi), ikincisinin sağladığı bir imkân var: Dünyanın konvansiyonları ile türün konvansiyonlarını birlikte düşünebilmek. Bu ikisinin nerelerde çakışıp nerelerde birbirlerinden uzaklaştıklarının izini sürmek.

"Yüksek" edebiyatta yazarın otoritesi ne kadar sarsılmış olursa olsun, metinlerin biricikliğine duyduğumuz inanç, onların da birtakım konvansiyonlar içinde yazıldıklarını unutmamıza sebep olabiliyor. Bazı romanlar, "gerçek hayat"a uymadıkları için eleştirildiğinde, yazarın "o gerçek değil, roman" demek zorunda kalması bundandır herhalde!

Senin dedektifleri düşün: "Yaşlı bir kız kurusu" ifadesi, birinin dünyadaki yerine dair net bir şey söyler ama sen tutup bu yaşlı kız kurusunu polisiye kurgusuna yerleştirdiğinde, onun dünyadaki yerinin o kadar da "zaten öyle" olmadığını görür, bununla eğlenebilirsin. Yazında amatör kadın dedektiflerin Miss Marple'ın paltosundan çıktığını anlatıyorsun ya, bana öyle geliyor ki, bunun bir sebebi o küçük yaşlı kadının gücü tabii ama bir sebebi de dünyanın yaşlı kız ku-

rularına uygun gördüğü yerle polisiyede onlara verilen yerin farklılığı. Bu hem heyecanlı hem eğlenceli hem özgürleştirici değil mi? Yani, kahramanın eylemlerinden önce, türün bir eylemi var: Ona sahne açmak. Böylelikle, birbirlerine benzeyen karakterler sıkıcı olmaktan çıkıyor ve dikkatimizi sahneye yöneltmemizi sağlıyorlar. Çünkü onu dünyaymış gibi düşünmemize ihtiyaç duymayan bir sahne var. Diyor ki burası başka bir dünya, burada sihirli yüzükler, konuşan tavşanlar, uzay gemisine dönüştürülmüş gezegenler var ve hiç merak etme, hepsine inanacaksın!

Bu sebeple, kanonun oluşturulmasına dair bütün eleştiriler bir yana, popüler edebiyat/yüksek edebiyat ayrımını yok saymak yerine, ikincisindeki bu imkânı kurcalamak verimli görünüyor bana.

Neye inanabiliriz? Okurun inanabileceği bir evrenin vazgeçilmez uzlaşımları (kırmızı çizgileri!) neler olabilir?

Tavşanların konuştuğuna inanabiliriz mesela. Koca bir gezegenin uzay gemisi gibi galaksiler arası yolculuklar yapabileceğine, bütün yanlış anlaşılmalar halledildiğinde kızla adamın sonsuza kadar mutlu yaşayabileceklerine...

Ama kadın kahramanlara inanmayız. Kızıl Sonya filan türünden erkek fantezisinden fırlamış olanları kastetmiyorum. Kız kurularına, gündüz örüp gece sökenlere... Bunların kahramanın yolculuğunun birer uğrağı olmaktan çıkıp kendilerinin kahraman olması, ancak kadınlar kadın olarak yazmaya başladıklarında mümkün hale geldi. Bu bakımdan, tür fikrinin sağladığı hafiflik de para etmiyor yani.

Ursula K. Le Guin anlatıyordu bir söyleşisinde, yıllarca kadın olarak yazmayı öğrenme mücadelesinden sonra, bir noktada bütün o heriflerle, imparatorluklarla, hâkimiyet bölgeleriyle uğraşmayı bırakmaya karar vermiş. Onun kendisini "tür kırıcı" olarak adlandırması da böyle olmuştur herhalde, mitin, fantezinin, bilimkurgunun sınırlarını ihlal

edip durur ya. İhlal etmek değil hatta, herhalde "gevşetmek" demek lazım onun yaptığına. Ne zaman hangi bölgede olduğundan emin olamazsın.

Kadın olarak yazmayı öğrenmek demek, güçsüzlerin perspektifinden bakmak demek. Böylece bütün hikâye değişiyor. Christa Wolf *Kassandra*'yı yazdığında, tarihle ve kahramanlıkla ilgili fikirlerimiz kökünden sarsılmadı mı? Homeros'un öfkeli ve kana susamış kahramanlarının gerçekliği ile kadınların gerçekliğinin farklı olduğunu hatırlamadık mı? Margaret Atwood Penelope'nin "Odysseus'un vefakâr karısı"ndan ibaret olmadığını anlattığında, kahramanlığın ille de dünyayı fethetmekle ilgili bir şey olmayabileceğini fark etmedik mi?

Yahut Miss Marple gibi harika (ve inanılmaz doğurgan) bir kahraman için bir kadın yazarı, Agatha Christie'yi beklememiz gerekmedi mi?

**Emel:** Gerekti! Christie'nin yaptığı şey, yani bir kadın kahraman yaratma işi, elbette Ursula K. Le Guin'in tür sınırlarını ihlal eden edebiyatıyla aynı değil. Ama dedektif romanı gibi erkek bir tür için ciddi bir yenilik ve ihlalci bir şey. Üstelik polisiye, diğer türlerden farklı olarak, yazarının kendisini hep diğer çok okunan, popüler türlerden ayırmak iddiasında olan bir tür olarak biliniyor. Türkiye'de polisiye okuyuculuğu ile ilgili bildiğimiz en "popüler" bilgi Abdülhamid'in dedektif romanına olan düşkünlüğü. "Önemli erkeklerin" de okuduklarını bildiğimiz bir popüler tür. Öyle düşünün! Sizin "kadın olarak yazmaya başlamak" dediğiniz şey, türleri içeriden de değiştiren bir şey olarak okunmalı dolayısıyla.

"Dünyanın konvansiyonları ile türün konvansiyonlarını karşılaştırma" diye ifade ettiğiniz şey, dev bir temsiller tartışması alanı açıyor önümüzde. Bu kitap da biraz o bölgenin

içinden konuşuyor dolayısıyla. Ama temsillerden daha fazlasını tartışmaya dahil etmeyi gerektiriyor popüler edebiyata bakmak. Örneğin türlerin geçirdiği değişimlere. Çünkü değişiyorlar. Anlatı yapıları, olması gerektiği gibi, korunuyor belki ama, anlatılan hikâyeler, anlatılma biçimleri ve kahramanlar değişiyor. Türlerin içinde kurgulanan hikâyenin, bu yeniden kurgulanış biçimi o dönemin beğenilerini, korkularını, arzularını, fantezilerini temsil edecek şekilde yeniden bir araya getiriliyor. Elbette tüm edebi formlar için bu değişim argümanını savunmak mümkün. Ama popüler türlerin üretilme ve tüketilme biçimine baktığımızda, yani piyasa dinamiklerinin ve okuyucunun kudreti meselesini de hatırlayınca popüler edebiyatın çağın ruhunu anlamak için daha somut izler yaratan bir şey olduğunu söylemek çok da yanlış olmaz sanıyorum. Türlerin kendi içlerinde olup bitenlere bakarken diğer bir türle olan ilişkisi üzerine de düşünmek mümkün hale geliyor böyle bakınca üstelik. Neslihan Cangöz bu kitaptaki yazısında, "Gotik, romansın devamıdır," diyor mesela. Bu kadar üzerine düşünülmeye değer, kışkırtıcı bir argümanı ancak türlerin geçirdikleri değişimleri, aralarındaki muhtemel geçişleri, birbiriyle olan ilişkilerini, kahramanlarının temaslarını, çok alakasızmış gibi görünen bir sürü meseleyle birlikte düşünme cüreti (örneğin gotik edebiyatta para mevzusuna girmek başka türlü nasıl aklınıza gelir ki?) söyletebilir. Bu bereketli topraklardan daha neler çıkar siz düşünün.

**Aksu:** Buraların bir özelliği de Behçet Çelik'in yazısında Refik Halid'den aktardığı gibi, "bir nevi seksapel" Bu, bizim kahramanlarımızın "hafif"liğinin de sebebi herhalde, Behçet'in çağa atfettiği hafifmeşrepliğin. Bana öyle geliyor ki bu hafiflik, okurla ilgili bir şey. Onun metinden beklentisiyle. Herhalde her çağın kendine göre "dikişçi kız romanları" vardır, bu romanların "seksapeli", kolay okunmalarındadır

– çünkü başlarken hangi evrene girmekte olduğunu bilirsin, o sebeple kolay okursun. Karay'ın, "Bu bir edebiyat değil, ticarettir," dediği de bu. Aşina olduğun hikâyeyi bir daha, bir daha dinlemek istersin.

Ne yapacağını aşağı yukarı bildiğin birine "kahraman" der misin? Aslına bakarsan, kahraman zaten ne yapacağını aşağı yukarı bildiğin biridir. Edebiyatın sağı solu belli olmayan karakterlerinden farklı olarak. Kendini çok ciddiye de alsa, başına olmadık şeyler de gelse, dünyanın öbür ucuna gidip türlü maceralar da yaşasa, karakterin ağırlığı yoktur onda. Biliriz çünkü, kaybolmayacak, eve dönecektir. Güvendeyizdir.

Hafif kahramanları ilgiye değer kılan, her çağın dikişçi kız romanlarının aynı olmaması, kahramanların değişimi bence. Yani popüler edebiyatın içine gömülmenin hazzı bir şey, bu kitaptaki yazıların yapmaya çalıştığı gibi o edebiyatın hafif kahramanlarını kendi çağlarıyla ilişkili olarak düşünmek başka şey. İçine gömüldüğümüz metinlere bu kitapta yapmaya çalıştığımız gibi belli bir mesafeden, belli sorularla yaklaşınca, aşinalık ile değişim arasındaki çatlakları daha iyi görüyorsun. Muazzez Tahsin tarzı romanlar bugün yazılmıyor, okunmuyor da. Buna karşılık, hâlâ popüler aşk romanları var. Aynı kalan ne, değişen ne? Dünyanın değişimi ile romansın değişimi aynı yönde mi? Kadınların hayatlarına sahip çıktıkları bir zamanda, tarihsel romanslarda birtakım girişimci düşeslerin hikâyelerini falan okumaya başlamışken, *Grinin Elli Tonu* gibi bir kitap nasıl popüler olabiliyor mesela? Acaba bazı türlerin olanakları gerçek dünyanın olanaklarından daha mı sınırlı? Romans için bunun böyle olduğundan şiddetle kuşkulanıyorum!

**Emel:** Belki de romansın olanakları başka şekillerde genişliyordur. Bridgertons başka türlü bir romansın örneği değil mi mesela? Klasik romansın evrenini, yani sosyeteye tak-

dim baloları, malikâneler, korseler, tarlatanlarla falan o evreni aynen kuruyor. Ancak siyahlar ve beyazların birlikte üst sınıfa dahil olabildikleri, kraliçenin siyah olduğu bir dünya yaratıyor ve sizin dediğiniz gibi inanıyoruz. İnanmak istediğimiz için inanıyoruz. Arzu nesnesi olarak bir sezon siyahi, dünya yakışıklısı bir dükü, diğer sezon bir Hindu prensesini izledik. Öyle egzotik bir şey olarak da değil! Bu da az bir şey değil herhalde. O kadınlar evlenerek hikâyelerini nihayete erdirdiler. Ama yine de o cemiyetin içinde tüm bu evreni trolleyen Lady Whistledown, yazarak var olan ve dışarıdan izleyen kadın imgesiyle yan yana gelince sahne genişlemiş gibi geliyor bana. Lady Whistledown'un *Küçük Kadınlar*'ın Jo'suyla bir yakınlığı olabileceği fikri de başka türlü bir olanaklar evrenine göz kırpar bence.

Çabuk ve kolay okunuyor olmaları, popüler edebiyattaki kadın kahramanları hafif gösteriyor olabilir. Ama okuyucuda yarattıkları etkiye bakarsak ağırlıktan başka ölçü birimleri kullanmamız gerekiyor galiba. Ayşe Çavdar *Çalıkuşu*'nun Feride'si ile *Huzur Sokağı*'nın Feyza'sını birlikte tartıştığı yazısında bu iki kitabın da yazıldıkları dönemde (sonra da televizyon ve sinema uyarlamaları ile) hatta belki bugün bile, okuyucuda da izleyicide de ne kadar büyük etki yarattığından bahsediyor. Hatta bugün anlatılan benzer hikâyeler için birer arketip oluşturduklarını söylüyor. Ben de Miss Marple için aynı şeyi iddia ediyorum. Ayşe Çavdar, taşraya memuriyete giden her genç kadının hikâyesinde biraz Feride var diyor örneğin. Böyle bir şeyi kim yalanlayabilir ki!

Öyle hafif dediysek güçsüz oldukları düşünülmesin diye söylüyorum tüm bunları. Hatta bence öyle güçlüler ki yazarlarına direndiklerini, yazarlarının ellerinden kaçtıklarını düşünebiliyoruz. Yine Ayşe Çavdar, Feride'nin hikâyenin dizginlerini eline almış olduğunu söylüyor mesela. Reşat Nuri'nin tam da bu yüzden romanın son bölümünde Feride'nin

ben anlatısıyla anlattığı hikâyesi sayesinde duyduğumuz sesine el koyduğunu düşünüyor. Yazarları Feride'yi de Feyza'yı da kahramanın yolculuğu çemberinde şöyle bir dolaştırıp, yine birtakım evlere yeniden yerleştirmiş olsalar da okuyucu için hikâye açık uçlu bir şeye dönüşüyor. Ayşe Çavdar, Feride'nin yolculuğunun onda yarattığı hissi kaybetmemek için romanın son bölümünü okumamayı tercih ettiğini anlatıyor. Ya da Feyza'ya bir türlü gün yüzü göstermediğini düşündüğü yazarına karşı Feyza'yı savunuyor. Okuyucunun da kendine göre numaraları var yani. Neyse ki!

Bir de hafiflik meselesi, bu kahramanların karakterden çok birer sosyal tip olmalarıyla ilgili mutlaka. Tip oldukları için onları içinde yaratıldıkları evrenlerden başka yerlere taşınabilen, başka hikâyelerin içinde yeniden üretilebilen şablonlar olarak görebiliyoruz. Adları farklı oluyor belki ama o karakterin aslında Feride'nin bir versiyonu olduğunu görebiliyoruz örneğin. Daha da güzeli, Feride ile Feyza'yı ya da Miss Marple ile Yıldız Alatan'ı yan yana düşünebiliyoruz.

Yüksek edebiyatın karakterlerinden farklı olarak, örneğin Anna Karenina'dan farklı olarak, onları birilerine benzetebiliyoruz. Yarattıkları tek arzu onları sahnedeyken izlemek olmuyor bence. Yıldız Hanım beni bir öğleden sonra çaya davet etsin istiyorum örneğin okurken. Bir yazlık elbise diksin, arada provaya gideyim, laflayalım istiyorum. Anna Karenina'ya dair hislerime hiç benzemiyor bu.

**Aksu:** Peki Miss Marple ile çay içmeyi de düşünür müydün?

Böyle bakınca, yani Yıldız Alatan'ın soyundan biri olarak düşününce, Miss Marple da dünyanın bir ucundaki kasabasından çıkıp dünyanın bu ucundaki kasabaya gelebilirmiş gibi pekâlâ, değil mi?

Şunu merak ediyorum, sen "sosyal tip" dedin ya, bu tiplerin toplumsal bağlamla iki yönlü ilişkisi acaba bizim ha-

fif kahramanlar için de geçerli midir? Yani içine doğdukları (ya da içinde yaratıldıkları) toplumsal bağlam tarafından belirlenirken, bir yandan da o bağlamı şekillendirirler mi? Kaç kuşağın kız evlatlarına Feride adını verdikleri bir ülkede, bunun böyle olduğunu düşünmek zor değil. Belki Feride bir sosyal tip olmanın ötesine geçmiş ve Ayşe'nin dediği gibi bir arketipe dönüşmüştür, bu sebeple onu özel bir yere koymalıyızdır. Ama diğer hafif kahramanlar için de bu soruya olumlu cevap verebileceğimizi sanıyorum. Mesela Nerime'nin böyle olduğunu yazımda anlatmaya çalıştım – kendi başına değil, kendisine benzeyen başka kahramanlarla birlikte, Türkiye'de bir kuşağın orta sınıf kadınlığını biçimlendirmiş olduğunu iddia ettim.

Hemen peşinden gelen soru şu: Bu "bağlam" denilen şey sahiden coğrafyayla mı ilgili? Miss Marple ile Yıldız Alatan arasında çok önemli farklılıklar var, biri Zonguldak'ta diğeri St. Mary Mead'de yaşıyor sonuçta. Ama bu farklılıklardan bahsedebilmemizi sağlayan şey, ikisinin aynı soydan oluşu, yani benzerlikleri. Lafı uzatmayayım: Kurmaca karakterler söz konusu olduğunda "sosyal tip" kavramının özgül açılımları olduğu fikrindeyim. Daha doğrusu, özgül bağlamları demeliyim. Ki bu bağlamlar "tür"ler olarak da kendilerini gösteriyorlar. Evet, "bereketli topraklar"; evet, başka bir "coğrafya" Böylece, polisiyenin bağlamına, romansın ya da macera romanlarının dünyasına girebiliyoruz ve buraların sakinleri, birer *expat*! Bir tür "tersine *expat*lık" mı diyelim ona metaforun gözüne vurup; biri orada biri burada yaşıyor olsa da geldikleri yer aynı: polisiye. Böyle olduğu için dünyanın neresine giderlerse gitsinler, onları başkalarından ayırt edebilmemizi sağlayan bir şiveleri, bir davranma biçimleri var. Bu yüzden Yıldız Alatan ile Nerime'yi değil, Miss Marple'ı eşleştiriyoruz.

Bunu yaptığımızda, aynı memleketten çıkıp gelmiş bu iki kadını birbirlerinden farklılaştıran şeyleri görmemiz müm-

kün oluyor: Hareket kabiliyetini artıran şeyin birinde kız kuruluğu, diğerinde evli barklı (hem ne, mühendis karısı!) kadınlık olmasının ne demek olduğunu kurcalayabiliyoruz. St. Mary Mead ile Zonguldak'ı, 1930'larla 1980'leri...

**Emel:** Miss Marple'la çay içmek mi? Yok, çekinirdim muhtemelen. Bir otel lobisinde karşılaşsak, ben onun gizli soruşturmasını uzaktan izlesem yeter bence.

Doğru! Bir coğrafya aramaya gerek kalmıyor. Bağlamı kuran şey, türün belirgin kalıpları var zaten. Mustafa Arslantunalı bu kitaptaki yazısında kendi okuma tarihini takip ederek onun zihninde güçlü kadın kahraman imgesini kuran kadınları farklı alt türler arasında gezerek anlatıyor. Çok zevkli bir gezinti... Mesela o da kahramanın memleketi ile ilgilenmiyor anlatırken. Okuyucu olarak da ilgilenmemiş, şimdi bu vesileyle bakarken de öyle bir ayrımla görmüyor baktığı şeyi.

Daha bu kitabı ilk konuşmaya başladığımızdan bu yana sadece Türkiye üzerine bir şey yapmayı hiç düşünmedik diye hatırlıyorum. Daha çok türler üzerine konuşmaya başladık ve doğal olarak daha ilk andan itibaren türlerin hikâyelerindeki ünlü kadınlar üzerine konuştuk. Merak ettiğimiz şey elbette sadece bu kadınlara bakmak değildi. Öyle bir şey, hikâye ile ilgili konuşurken mümkün değil herhalde zaten. Başta da dedik ya, kahraman kadın olduğunda cinsiyet ilişkileri nasıl temsil ediliyor sorusunun cevabını da merak ediyorduk. Ne büyük soruymuş yalnız bu arada!

Başkaları böyle bir soruyu nasıl cevaplamış diye baktım bazı araştırmalara, kitaplara arada. Popüler kültür araştırmaları alanında epey popüler bir konu gibi görünüyor kadın kahraman bahsi. Popüler edebiyat türlerinde yaratılmış fantastik kahramanlara, romanlar (ya da çizgi roman) üzerinden değil de daha çok film ve dizi olarak uyarlanmış hallerinden doğru bakıyorlar. Öylesi popüler gibi görünüyor yani. Dolayısıy-

la Arslantunalı'nın dediği şekliyle, "eskiden erkeğin üstlendiği görevi devralan kadın kahramandan", *super-woman* imgesinden bahsediyorlar daha çok. Yani onun tabiriyle "tersyüz edilmiş" bir dünyadaki kahramana bakıyorlar. Ve temelde şunu söylüyorlar; kahraman kadın olduğunda, erkeğinki gibi "yalnız adam" imgesinden farklı olarak daha ilişkisel kurulan bir kahraman anlatısı ortaya çıkıyor.

Hâlâ bunun aslında ne demek olduğunu anlamaya çalışıyorum. Kahraman zaten ancak o ilişkilerinin, temaslarının güçlendirdiği, var ettiği bir şey olarak kurulmuyor mu kahramanın yolculuğu döngüsünde?

Ya da kahramanın kadın olduğu hikâyelerde daha çok karşılaşma, daha çok alt hikâye ve dolayısıyla daha çok cinsiyet ilişkileri temsili görmek, göstermek ile ilgili bir anlam da çıkabilir mi bu ilişkisel temsil edilme iddiasından?

Amatör kadın dedektif için iddia edilebilecek bir şey örneğin bu. Miss Marple kız kurusu, çocuksuz bir kadın olabilir ama yine de dahil olduğu cemaatin içindeki ilişkileri bağlamında görürüz onu. Ya evinin bahçesinde birilerini ağırlıyordur ya da birilerinin salonunda çay davetine icabet ediyordur (Oysaki dizi versiyonlarında romanlardan farklı olarak Miss Marple'ı çok daha fazla sokakta, olay yerinde görüyoruz). Christie'nin hikâyelerinde ya salonda ya da bahçededir. Çözmek istediği cinayetin peşinde İngiltere'nin başka bir sayfiye kasabasına kadar gider. Ama orada da ziyaret edecek birileri vardır ve o mekânlar yine birilerinin bahçesi ve salonudur. Yani demem o ki dedektifin/kahramanın erkek değil de kadın olduğu hikâyelerde bakışımıza sunulan mekânlar değişiyor. Daha az sokak, daha çok aile, daha çok arkadaş... O mekânlarda üretilen hikâyelerde kahraman, özel alanındaki ilişkilerden müteşekkil bir şey olarak gösteriliyor. Böylece tersyüz edilmiş bir evrende bol karşılamalı, bol hikâyeli bir cinsiyet ilişkileri evrenine giriyormuşuz gibi geliyor bana.

**Aksu:** Bu tersyüz etme işine ben de Mustafa gibi, şüpheyle bakıyorum. "Kadınların güçlenmesi" denen perspektif nasıl sıkıntılıysa, bu da öyle gibi geliyor bana. Güçlenip de ne yapıyorlar diye sormak istiyorum. O bakımdan, Barbarella'yı ne kadar eğlenceli bulsam da erkek fantezisinde feminist damar aramaya kalkmam doğrusu. Yine galaksiler arası yolculuk, yine dünyanın (ve insanlığın) sonunu getirmeye yemin içmiş bilim adamı, yine tuhaf âdetleri olan yerliler... Aynı yerde durup aynı sahneye bakıyoruz, sahnede kim varmış, ne önemi var? Ne zaman perspektif değişiyor, o zaman ilginç bir şeyler olmaya başlıyor. İlle de feminist bir yazarın kaleminden okumamız gerekmez, mesela *Twilight*'ı düşün, Bella'yı. Hikâyeyi kadın kahramanın perspektifinden okuduğumuzda, yazarın niyetinden bağımsız olarak, sahne değişiyor. Bram Stoker'ın anlattığı hikâyenin kahramanı, Abraham Van Helsing'dir. Vampir avcısı. Cesaretle ve bilgiyle donanmış bir erkek. Ve kazığı vampirin kalbine saplayarak Lucy'yi (zaaflarına yenilip vampirin eline düşen o zavallı kadını) kurtarmakta ona yardım eden cesur ve fedakâr başka erkekler. *Twilight*'ta ise kahraman Bella'dır. Onun zaaflarına yenilip vampirin eline düşme hikâyesi, bambaşka bir hikâyedir dolayısıyla. O zaman insan düşünmeden edemiyor, Van Helsing ve iyi niyetli âşıklar (ve iffet kumkuması arkadaşı Mina!) burunlarını sokmasın da Kont'la sonsuz (ve epey de tensel!) bir hayata yelken açsın istemez miydi Lucy? Sesini duyamadığımız için bilmiyoruz! (*Frankenstein*'ın iki yüz yıl sonra hâlâ çok güçlü bir metin olmasının sebebi de budur bana sorarsan, Mary Shelley'in bir anlığına bile olsa yaratığın perspektifinden bakmamızı sağlayabilmesi.)

Kahramanın kadın olması, daha önce erkeklerin oynadığı rollerin kadınlar tarafından oynanması değil yani, perspektifin ve böylece bütün hikâyenin değişmesi anlaşılan. Ursula K. Le Guin bize Gethen gezegenini anlatmamış olsaydı bile,

Kaptan Kirk yerine Uhura'yı merkezine alan bir *Uzay Yolu*, bilimkurguyu bir erkekler kulübü olmaktan çıkarmaz mıydı? Işıl bu kitaptaki yazısında soruyor ya, "Bir kadın olarak kendi yazısının dahi faili olamamaktaki gafletin dağıldığı, çözüldüğü, ufalanıp dökülüverdiği bir yer yok mu?" diye, bana bu soru Le Guin'in "kadın olarak yazmayı öğrenmek" dediği şeye karşılık gibi geldi. Böylelikle, cinsiyet ilişkilerine aşağıdan bakabildiğimizde, bunların ne menem şeyler olduklarını görebiliyoruz: eşitsizliği, adaletsizliği, cinsiyet konumlarının yarattığı hapishaneleri...

Bu kitapta yalnızca kadın yazarların kahramanlarına yer vermedik, erkek yazarlar da var. Yazarının elinden kaçan Feride; sadece erkek kahramanı değil, bana kalırsa yazarını da şaşırtan, ele avuca sığmayan Nilgün... "Kadın olarak yazmak" meselesini derinleştirme ihtiyacı doğuran bir şey bu, değil mi? Sanıyorum bu derinleşmeyi kadın olarak okumak faslına doğru yapmak gerekir. Ve yazarın kabına sığmayan kahraman fikrinin cazibesine eğilmek.

Sezen, Jo March hakkındaki yazısında, dünyanın pek çok yerinde pek çok kadının kendilerine açılan alanları ve rolleri yetersiz bulduklarından, kadın olmanın aynı anda ister istemez genelgeçer "kadınlık" fikirleriyle çatışma içinde olmak demek olduğundan bahsediyor. İşte tam da bu, kadın kahramanların kaplarına sığamamalarının nedeni. Bazen yazarların, bazen türün konvansiyonlarının elinden kaçıvermelerinin. İstedikleri kadar "hafif" olsunlar, onları bahsetmeye değer kılan, bu.

Genelgeçer kadınlık fikrinin sarsılıp durduğu bir zamanda, bu kadınlara dönüp bakmamıza sebep olan da buydu, değil mi?

**Emel:** Öyleydi. Türlerin sınırlarının içinde ikamet eden, ancak içeride büyük değişikliklere neden olmuş kadınları, er-

kek ya da kadın bir yazar tarafından yaratılmış olsun, kendi sahnelerini bir şekilde genişletmiş olanlar üzerine düşünmeyi sevdik sanırım en başta. Tam da o yüzden Miss Marple'ın genişlettiği, hatta belki kendi kurduğu demek daha doğru olur, sahnenin yeni bir kahramanı üzerine konuştum ben. Bu kitaptaki neredeyse tüm yazılarda Feride lafı bir kez geçiyor. Jo March, yazan kadın hikâyesinin anlatıldığı her metinde hissediliyor. Dolayısıyla kendilerinden bahsettirmeyi seven kadınlara baktık ve buraların "seksapeli" hakikaten yüksekti.

Sizin deyiminizle "genelgeçer kadınlık fikrinin sarsılıp durduğu bir zamanda" yaratılan kadın kahramanlar hakkında ne diyebiliriz diye düşünüyorum bir zamandır. Öncelikle güçlü kadın hikâyelerinin popülerliği meselesi geliyor aklıma.

Popüler feminizmin yarattığı hava ile kendi başına var olma mücadelesi veren, güçlü kadın hikâyelerinin epey satan şeyler haline geldiğini biliyoruz. Netflix akışına bakmak yeterli olur sanırım bu argümanı desteklemek için. *Queens Gambit*, *Maid*, *Girl Boss* vb. Hepsi genç ve kendi kötü hayat koşulları içinde sıkışıp kalmış kadınların mücadelesini anlatıyor. Hepsinin bir yeteneği var. Biri satranç dehası, biri yazı işlerine kabiliyetli, diğeri ise belli ki moda alanındaki art işlerden birinde çok parlayabilir yaratıcılıkta.

Temelde büyük zorluklar, acılar ve sefaletle mücadele teması içinde anlatılıyor hikâye. Ve sonunda kadınlar kendi yetenekleri sayesinde çıkıyorlar sıkıştıkları döngülerden. Ancak bu kadar çok çile çekerlerse, başarıları da meşru olacakmış gibi davranıyorlar. Çok yalnız kalıyorlar, çok savruluyorlar ama, bir şekilde kendi istedikleri hayatın ilk sahnesinin içinde görüyoruz onları vedalaşırken.

Demem o ki, mücadele eden, çok çalışan ve nihayetinde başaran kadınların hikâyesi anlatılıyor çokça. Erkek fantezi-

si diyebileceğimiz, uzun bacaklı, iri göğüslü, seksi süper yaratıklara benzemiyorlar. Bu mücadele içinde yoğrulan kadınlar da süper kahraman gibi anlatılıyor, ama uçmayanından.

Geçenlerde sunumunu dinlediğim bir araştırmada kadınların sahtekârlık/dolandırıcılık hikâyelerinin anlatıldığı dizilerden bahsediyorlardı. Postfeminizm çağında, yani kadınlara sürekli "*be confident*" telkinleriyle kendilerine güvenmeleri gerektiği söylenen bir zamanda kadınların "inanılırlığı" meselesi üzerine de düşünmek gerekiyor diyordu araştırma temelde. Johnny Deep ve Amber Heard'in davası üzerine konuşurken bu sahtekâr kadın hikâyelerini de tartışmaya dahil ediyordu. Medyada kadınların nasıl inanılması zor, güvenilmez bir imge olarak kurulduklarını gösteriyordu. New York sosyetesini dolandıran Anna Delvey'in, Silikon Vadisi'ni dolandıran kadın mühendis Elizabeth Holmes'un ve bağımsız bir satış ağı kurarak Kuzey Amerika'da pek çok kadının ve ailenin iflasına neden olan LuLaRoe'nun gerçek hayat hikâyelerinin anlatıldığı serilerden bahsediyordu.

Tüm bu güçlü kadın hikâyelerinin yanına bir de dolandırıcı, yalancı kadınların hikâyeleri eklenince, bize güçlü kadın ile şeytani kadın arasında çok ince bir çizgi olduğunu hatırlatmaya çalışıyorlarmış gibi geliyor. Sonuçta kadınlar ikiye ayrılır!

Bir de popüler edebiyat alanında teknolojinin kurduğu yeni bağlam üzerine de düşünmek gerekir gibi geliyor. Wattpad gibi bir hikâye anlatma mecrası var örneğin artık. Burcu Şenel doktora tezinde,[1] wattpad edebiyata, daha doğrusu bir platform olarak wattpad'e bakıyordu. Wattpad'de yazılan hafif edebi türlerin, anlatılan hikâyelerin ya da kahramanların değişiminden bahsetmiyordu. Orada yeni bir şey olmadığını söylüyordu ısrarla. Metnin yazılma biçiminden, yazar

1 Burcu Şenel Alpuğan, "Bir Popüler Kültür Mecrası Olarak Wattpad", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış doktora tezi, 2022.

okur etkileşiminden, okur talebinden, hayranlık kültüründen, yayıncılık sektörünün bu evrenle karşılaşmasında verdiği tepkilerden bahsediyordu. Yani üzerine en az konuşulan şey hikâye ve kahraman idi. Hikâyenin uçuştuğu bu evrende başka ilişki biçimlerinin somutlaştığını gösteriyordu bence bize söyledikleri. Tamam belki bizim anladığımız şekilde metinden, kahramandan, yazardan bahsetmiyoruz bu mecra üzerine konuştuğumuz sürece. Ama yine de tüm bu ilişkiler evreni bize, popüler olana ilişkin kadim bir hikâyenin hâlâ orada sapasağlam durduğunu da gösteriyor zannediyorum. Yani çocuk denebilecek yaşta, muazzam bir popülerliğe ve birçok maddi imkâna kavuşan, imza günlerinde izdiham yaşanan genç kızın başarı hikâyesi sapasağlam orada duruyor.

Wattpad'de böyle diye, artık hikâyeler ve kahramanlar önemli olmayacak değil elbette. Kadın kahramanlar yine yaratılmaya, sonuca odaklandıkları başarı hikâyelerinin dışında da var olmaya devam edecekler. İçinde kuruldukları anlatı yapısının çeperleri şimdilik onları sıkıştırsa da içine doğdukları türlerin duvarları üstlerine üstlerine gelse de bazıları oradan kendi yollarını çizmek üzere bir gün kaçmayı başaracak.

# Küçüklüğümün Güçlü Kadınları ve En Güçlüsü

MUSTAFA ARSLANTUNALI

*Küçük Kadınlar*'ı okumadım. Benim payıma düşen tabii ki *Küçük Erkekler*'di. Çok geri planda bir karakter olmasına rağmen Demi'yi seçmiştim (çok okuyordu ve ileride yayıncı oluyordu). *Küçük Erkekler*'i defalarca okudum, ardından gelen *Jo'nun Çocukları*'nı da... Epeyce fazla güçlü kadın kahramanla büyümüş sayılırım. Bunların bir kısmı tesadüfiydi, Jo gibi, bir kısmı değil. Mesela *Tina* vardı... Hoş, hiç *Tina* dergisi görmedim – yani ciltsiz. Ben okuma çağına gelemeden dergi kapanmıştı, onun muadili olan *Ceylan* dergisindense yakın zamanlara kadar haberdar bile olmadım. *Tina*'yı, tek tek almış, sonra özenle ciltlemiş olan mahalledeki ablalarımdan ödünç alarak okurdum. (Semra'nın evindeki ciltleri her gittiğimde hâlâ elden geçiririm.) Her hafta incecik *Tarkan* fasikülünü beklerken koca bir cilt ne nimettir! Oku oku bitmez. *Tina*'nın *kız dergisi* olduğu besbelliydi, Afacan Cüceler ve birkaç şey hariç kahramanlar hep kızdı: Jane Bond, Serena Uzaydan Gelen Kız, Barbie Manken Kız, Küçük Peri, Jackie ve Deli Gençlik, Neşeli Günler, Cesur Alona... Ama bunu dert ettiğimi hiç hatırlamıyorum.

Çizgi roman ya da 70'lerin deyişiyle *Teksas-Tommiks* kitaptan sayılmaz, küçümsenirdi. Zamanın anlayışına göre en iyi şey, ders kitabı okumaktı yani ders çalışmak, sonra "faydalı kitaplar", sonra roman, hikâye... Değil alt tür olmak, çizgi roman "kitap"tan bile sayılmazdı. (*Tommiks*'leri ders kitabının sayfaları arasına yerleştirip okumak mecburen başvurulan yaygın bir numaraydı, çünkü çizgilerin zararlı olduğuna dair bir kanaat da vardı.) İstisnalar hep olur: Babamın bir iş arkadaşının üzerlerine titrediği *Korku* ve *1001 Roman* ciltleri vardı, el sürdürmek bile istemezdi.

Bol sevişmeli yerli ve milli çizgi romanlarda güçlü ve canlı kadın karakterler olmazdı pek; sık sık Tarkan'ı kırbaçlayan Çinli ya da Viking prensesleri saymıyorum, güçlülükten kastım o değil.

Belki bir istisna, Suat Yalaz'ın *Karaoğlan*'ının yankesici yavuklusu Bayırgülü'dür.

Fasikül fasikül biriktirilen çizgi romanların, çizgi roman dergilerinin ve *Teksas-Tommiks*'lerin (takas edilerek okunur, elden ele geçerdi bunlar) karşı ucundaysa, ciltli kitaplar vardı: Büyüklerin onayladığı ama bu sefer de pahalı diye almadıkları kitaplar. Çocuk kanonunun çizgilerini bu şömiz ciltler oluştururdu.

*

*Karlar Kraliçesi*'ni kim unutabilir? Oradaki asıl güçlü karakter Karlar Kraliçesi değil, sevgili arkadaşını kurtarmak için ne gerekiyorsa yapan ve sonunda ona kavuşan Gerda'dır.

Ya "Mary Poppins"? Tırabzanlardan yukarı kayabilen, hayvanlar âlemine bile hükmeden, esrarengiz güçlerle donatılmış kurumlu dadı? "Gökten İnen Melek" ismi kitaba çok da uygun düşmüyordu gerçi. Bu kadar sert, soğuk, kendine hayran melek mi olur? Disney sinema adaptasyonunda Poppins'i melekleştirmiş, yazarını sinemadan soğutan şeylerden

biri de bu olmuştu. Filmi yazlık bir sinemada seyredip kitap kadar çok beğenmediğimi hatırlıyorum.

Milliyet Yayınları'nın çocuk dizisinde *Nobelcilerden Çocuk Hikâyeleri* diye unutulmaz bir kitap vardı, okumaya çalıştığımda ilkokul ikideydim. Andersen'in, *Tina* ile Kemalettin Tuğcu'nun aşina dünyasından sonra anlaşılması zor şeylerdi bunlar: Thomas Mann, Ernest Hemingway, Par Lagervikst, Yasunari Kawabata... Evde az kitap olmasının yararları: Defalarca okursunuz, her seferinde bir parça daha anlamış gibi olursunuz... Derken elinizden kaçar o cümle yine. (Zorluğun bir kısmı da çoğu metnin romandan bir parça oluşuydu, yani bir başlangıçları ve bitişleri yoktu.)

Bu kitapları *Teksas-Tommiks*'lerle, *Tina* ya da *Tarkan*'daki maceralarla yan yana okumak bir tuhaflık hissi yaratıyor muydu? Belki. Ama *ayrı* zevklerdi bunlar. Tefrika edilen bir çizgi roman ya da bir Kemalettin Tuğcu romanı ile diyelim bir *Küçük Prens*'in farklı şeyler olduğunu hisseder, ama bu farklılıkları bir terazide tartmaya kalkışmazsınız. (Dünyaya çekidüzen vermeye kalkmak, daha sonra kazanılan bir huy.) Ayrıca birbirinin çok benzeri romanlarda, tefrika eserlerde ve kahramanı belli çizgi romanlarda –tabii ki TV dizilerinde– başka hiçbir yerde olmayan bir rahatlık, genlik vardır: Tanıdık bir dünya. Klişeler sizi dinlendirir, rahatlatır. Okuduğunuz şey tefrikaysa, devamını okumak için bir gün ya da bir hafta bekliyorsanız, zaten aradaki boşlukları beyniniz ister istemez doldurup zenginleştirecektir. Tefrikanın gücü belki buradadır, denebilir mi? Okurun metne katkısını ikiye üçe katlayan bir mekanizma. (Zevkle izlediğiniz bir tefrika tek cilt halinde çıkıp bir solukta okunabilir hale gelince kopuk kopuk görünür bu nedenle.) Ayrıca tıpkı şimdilerde TV dizilerinde reytinglere göre senaryoyu "gözden geçirmeleri" gibi o sıralarda gazetedeki bir tefrika da okur tepkilerine göre rotasını değiştirebilirdi...

*

Çizgi roman, bilimkurgu, polisiye ya da western. Alt türler tekrara, tekrar üzerindeki çeşitlemelere açıktır. O türün okuru bu tekrarları, sapmaları ve çeşitlemeleri dikkatle, zevkle takip eder. Agatha Christie'nin romanlarını birbirlerine benzedikleri ölçüde sevmez miyiz?

"İyi polisiye iyi edebiyattır" ve ondan türetilmiş görünen "İyi bilimkurgu iyi edebiyattır" sloganları bence bu türlerden yeterince haz almamış edebiyat şürekâsının icatları olmalı. Sadece bulmaca çözme şevki, sadece bu dünyaya başka dünyaların ve zamanların gözünden bakabilme zevki onlara yeterli gelmiyor olsa gerek ki bu alt türleri lig atlatarak bir üst kümeye çıkarmak gereğini hissederler.

Kendisi de edebiyatın pantheon'una alınmamış olan bilimkurgu yazarı (aynı zamanda "Star Trek"lerin senaristi) Theodore Sturgeon, bilimkurgu külliyatının çoğunluğunun çerçöp olduğuna dair saptamalara cevap verirken, "Ona kalırsa," demişti, "her şeyin yüzde doksanı çerçöptür."[1] Yani, yüksek edebiyatın da. (Yakınlarda *Intuition Pumps and Other Tools for Thinking* adlı kitabında Daniel C. Dennett bu sözü genelleştirdi ve eleştirel düşünmenin temel kurallarından biri haline getirdi. Theodore Sturgeon yasası: Her şeyin yüzde doksanı çerçöptür. Moleküler biyolojideki deneylerin de felsefe kitaplarının da... Abartma payını teslim ediyordu:

---

1 Dennett, Sturgeon'un 1953'te Philadelphia'daki Dünya Bilimkurgu Konferansı'nda yaptığı konuşmadan şu alıntıyı yapıyor: "İnsanlar gizem türündeki romanlardan konuşurken *Malta Şahini* ve *Büyük Uyku*'dan bahsediyorlar. Vahşi Batı türünden konuşurlarken 'Batı Yolu' ve 'Shane'i anıyorlar. Fakat konu bilimkurguya gelince bu türe 'Buck Rogers şeysi' diyor, 'bilimkurgunun yüzde doksanının çöp olduğunu' söylüyorlar. Eh, haklılar. Bilimkurgunun yüzde doksanı çöptür. Fakat baktığınız zaman her şeyin yüzde doksanı çöptür ve önemli olan, çöp olmayan o yüzde onluk kısımdır. Bilimkurgunun çöp olmayan yüzde onu da herhangi bir yerde yazılmış herhangi bir şey kadar ya da ondan daha iyidir." Bkz. Daniel C. Dennett, *Sezgi Pompaları ve Diğer Düşünme Aletleri*, çev. Ozan Karakaş, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018, s. 43.

Belki çerçöp değil, ama her alanda yapılan işlerin çok büyük bir çoğunluğu vasattır ve parlaklıktan uzaktır.)

Her şeyden önce birer tüketim kategorisi olarak doğan alt türlerle okuyucu arasında özel bir anlaşma vardır, çerçöp deyip geçtiğimiz o yüzde doksanın çoğu da okura bir şekilde hitap eder. Esrarlı bir şeyler okumak, bulmacanın peşine düşmek için okuduğumuz polisiye, ait olduğu türün temel kurallarına uyuyorsa okunmaya değerdir, edebiyat iddiası taşıması gerekmez.

Bunları söylerken edebiyat ve edebiyat dışı arasında bir değer farkı vehmetmeli miyiz? Zaman zaman –türler iç içe geçmekte olduğu için şimdilerde daha sık– popüler türlerin ilginç ve başarılı örnekleri Olimpos'a kabul edilir, "iyi edebiyat" payesini alırlar. Hangi eserin, hangi yazarın kanona gireceği tabii pek çok şey gibi zamana, bağlama, tesadüflere bağlı; Ursula K. Le Guin ile Stanislaw Lem'i "yüksek edebiyat"tan saymayan artık yok gibi, Philip K. Dick gibi bu payeye ölümünden sonra erişenler de var, oysa bu sınıfa layık görülmeyen Frederik Pohl'un *Hiçi Destanı* (*Heechee Saga*) bir bilimkurgu okuru için gerçek bir şölendir. Strugatsky kardeşler mesela hem bilimkurgunun hem de çağdaş edebiyatın önemli isimleri sayılsalar gerek. 30-40 yıl önce manzara böyle değildi, 30-40 yıl sonra da bambaşka olacağı kesin. Mesela şimdilerde bir alt türün ana akıma sirayet edişinin işareti olarak, Mary Shelley'le Kafka'nın –hatta *1001 Gece Masalları*'ndan bazılarının– da bilimkurgudan sayılmaya başladığını görebiliyoruz.

Yüzde doksan söz konusu olsaydı hep, hangi alt türün tarihine, hatta edebiyatın hangi köşesine el atarsak atalım, sayısız stereotiple, klişeyle karşılaşacaktık. Ama geçmişe dönüp baktığımızda, zaman zaten bizden önce davranıp elemesini yapmış, klişeleri seçmiş oluyor, o nedenle o türün zamana en dayanıklı, en iyi demeyelim de bugüne en uy-

gun örnekleri duruyor gözümüzün önünde – klişelerin de en tatlıları...

Klişelere yani standartlaşmış türsel ve kültürel konvansiyonlara dayanan bu hafifmeşrep türler ya da genel olarak popüler edebiyat, Bülent Somay'ın *Tarihin Bilinçdışı*'nda söylediği gibi, "tam da bu klişelere yerleşen kültürel bilinçdışının taşıyıcısı olmaya adaydır."[2]

Zamanın ruhu diye bir şey var ya, her yere nüfuz eden. Yüksek-alçak, elit-vülger, popüler-avangart demeden yazılan çizilen her şeye sinen. Alt türlerin kendilerine has ayrı dünyaları varsa da bütün anlatıları birleştiren ortak payda bu olabilir. *Tina* dergisi 1950'li yıllarda yayımlanabilir miydi, sanmıyorum. 1970'lerin başında okumayı öğrenenlerimiz, dolaylı da olsa bir 1960'lar rüzgârıyla büyümüş sayılabilirler.

"Barbarella"yı bugün seyretseniz mesela, (seyrettim) gayet sıkıcı, yavaş, saçma ve yavan bulabilirsiniz. Çizgi romandan adapte edilen, bu nedenle bir çizgi roman havası taşıyan film boyunca en dikkat çekici şey, fantastik yaratıklar arasında, ortalıkta yarı çıplak salınan Jane Fonda. Cinselliğin ve erotizmin gişeyi garantilediği yüzlerce *kitsch*'ten biri mi? Belki. Ama burada hâlâ yeni olan, Barbarella'nın cinselliğini *bir silah olarak* kullanması. Gayet doğal, sıradan bir silah. Suçluluk duygusu ve benzeri yüklerden tamamen arınmış bu silahın çok güçlü olduğunu bir-iki vesileyle anlarız. Silah deyip duruyorum ama, Barbarella seksi bir iletişim, bir sorun çözme aracı olarak da kullanır fütursuzca – bonobolar gibi. Çiçek çocuklarının dünyasında çekilmiş bu barış filminde sadece Barbarella değil bütün kadınlar güçlüdür. O nedenle de günümüzde ilk feminist damarı keşfedilen kült filmlerden biri olarak tekrar ele alınıyor.

---

2 Bülent Somay, *Tarihin Bilinçdışı: Popüler Kültür Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 16.

Zamanın ruhu her yere sızdığı içindir ki, 1920'lerin başında yazılmış "Mary Poppins", Disney tarafından alımı çalımı ve aksiliği budanarak müzikal hale getirildiğinde feminist tonlar taşımaya başlar. Hayır, filmin başında Mrs. Banks'ı süfrajet hareketinin içinde gördüğümüz için değil. Disney'in süfrajeti çocuklarıyla ilgilenemeyen, becerikli dadısına muhtaç, iş bilmez ve tuzu kuru bir karikatürdür elbette, kadın hareketinin ilk günlerinden beri –ve hâlâ– tekrarlanan klişelerden bir tek "çirkinlik" eksiktir bu manzarada: 1960'larda yükselen feminizme karşı bir reaksiyon.

Süfrajetleri en hafif deyimle *hobiciler* olarak sunan filmde Mr. Banks evin mutlak hâkimi görünür, öyleyken sihirli dadının amansız mantığının etkisi altında kalır giderek. Dadının karşısında çözülmeye başlar. Poppins'in eksantrik kişiliğine bile tahammülsüz olan, süfrajetleri ancak karikatürize eden Disney için, melekleştirilmiş haliyle bile Mary Poppins'in baskın otoritesi bir tür iş kazasıdır belki, ama zamanın rüzgârı olmadan gerçekleşemeyecek bir kaza.

*

Gücünü sihirden alan bir başka kadın daha var hatırladığım: Samantha. 1960 ve 1970'lerin ünlü dizisi "Tatlı Cadı"da (Bewitched), burnuyla sihirler yapan Samantha, bu gücünü hep gizlemek zorundadır. Aşkı ve evliliği uğruna sıradan bir fani gibi yaşayan, reklam sloganları da bularak reklamcı kocasını sürekli şaşırtan, güçlü, zeki, güzel ve akıllı Samantha, bir yandan 1960'ların dünyasında değişen cinsiyet rollerinin bir simgesidir, bir yandan da nedense her ölümlü kadın gibi "evinin kadını" olmak ister, ama bulaşıklar çok fazla, vakit de az olunca burnunun tek bir hareketiyle hepsini halledecek gücü vardır.

Vardır ama bu müthiş güç hep saklı kalmak zorundadır, kocası sloganı kendisinin bulduğuna inanmalıdır. Saman-

tha'nın sihirli gücü normalin hasıraltından çıkamaz; zaten bu gücünü sıradan dünyadaki işlerin çığırından çıkmasını engellemekten, kurulu düzenin devamını sağlamaktan başka bir hedef için kullanmaz. Samantha'nın tersine cadılığından ödün vermeyen annesi Endora da öyle...

"Tatlı Cadı"nın feminist bir dizi olduğu epey tartışmalıdır. Evet, Samantha zeki, güçlü, akıllı, yetenekleri olan bir kadındır, ama güçlerinden vazgeçmiştir – sık sık onları "durumu idare etmek" uğruna kullanmak zorunda kalsa da. Neden burnunun bir hareketiyle dünyayı daha iyi bir yer yapmaz?

Kadınlara, ne kadar akıllı ve zeki olursanız olun, yerinizi bilin mi deniyordur dizi boyunca, kocanızdan zeki olsanız bile alttan alın mesajı mı veriliyordur? Peki bu diziyi 1960'ların bağlamında mı değerlendirmeli, yoksa bugünün değer yargılarına göre mi?

Bugünden bakıldığında "Uzay Yolu" (Star Trek) tam bir faciadır. Askeri disiplin içinde yönetilen Atılgan uzay gemisinde ön planda olmalarını bırakın, kadına rastlamak bile zordur, Uhura hariç. Bugün seyrettiğinizde Teğmen Uhura'nın mini eteği sayesinde kaptan köşkünde bulunduğunu sanabilirsiniz, bir de Atılgan'ın etnik çeşitlilik yelpazesini genişletmek gibi bir fonksiyonu vardır belki. Ama 1960'lı yıllarda bir siyahinin dizide temsilinin ne kadar önemli olabileceğini anlayabilmek için iki anekdota başvurmak gerek.

Birincisi şu: Nichelle Nichols kendisine biçilen rol giderek kısaldığı için diziden ayrılıp şansını Broadway'de denemek istediğini bir yemekte henüz tanıştığı –ve büyülendiği– Martin Luther King'e anlatır. Çocuklarına seyrettirdiği tek dizinin "Star Trek" olduğunu söyleyen King ona diziden ayrılmaması gerektiğini salık verir, hatta "ayrılmayacaksın" diye fikrini empoze eder. Çünkü milyonlarca Afro-Amerikan çocuğun rol modeli olmuştur artık, bu yüzden de üstlendi-

ği rolü sürdürmesi gerekmektedir. Martin Luther King böyle diyorsa Nichols'a da ikna olmak düşer... Yıllar yıllar sonra verdiği bir röportajda, "O haklıydı," diyecektir Nichols, rolü bırakmadığı için pişman olmamıştır.

Martin Luther'a görmek nasip olmaz ama rol, tek bir sahneyle çok önemli ve unutulmaz bir yere taşınacaktır, meşhur öpüşme sahnesiyle: Kaptan Kirk ile Teğmen Uhura'nın "Uzay Yolu"nun bir episodunda öpüşmesi bütün ABD'de büyük bir olay yaratır. Irklararası evlilik yasağı kalkalı daha bir yıl olmuştur, bir beyazla bir siyahinin dudaktan öpüşmesi ABD televizyonlarında bir ilktir... Bugün aynı episodu seyredenleri uykularından bile alıkoyamayacak (zamanında heyecanla seyrettiğimiz dizide bugünün ölçüleriyle her şey çok yavaş) o sıradan sahne küçük bir devrimdir aslında.

*

Küçüklüğümde okuduğum/seyrettiğim bütün bu güçlü kadınlar arasında bir tanesi var ki onun gücüne kimse erişemez: Gülsüm. Reşat Nuri Güntekin'in *Kızılcık Dalları*'nda[3] yarattığı bu küçük kız karakteri, benim gözümde bütün bir konak ahalisine karşı tek başına savaşan bir kahramandı:

> Evet, Gülsüm'de adam olacak bir insan gözü yoktu. Konakta herkes iyi kötü bir işe yarıyordu. Ona gelince var mı hayta, gidip gezip sürtme, çalıp çarpma, hizmetçilerle dolaşma, türlü dedikodularla evi birbirine katma... Âlâ... Fakat, ezkaza iki paralık bir iş istediniz mi, surat bir karış...
>
> Onun konakta belli başlı hiçbir vazifesi yoktu.
>
> Gündüzleri bütün işi oyundan, eğlenceden ibaret gibiydi. Çocuklar at, araba oyunu oynadığı zaman, o, daima at olur, arabaları çeker, yemiş istedikleri zaman ağaçlara çıkar, entarisinin her eteğini bir dala takıp yırtar. Kumaş pa-

3 Reşat Nuri Güntekin, *Kızılcık Dalları*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2016.

> rasını kendi vermedikten, dikişini kendi dikmedikten sonra, yırtmazsa kabahat:
>
> Çocuklara havuz kazıyorum diye, kürek saplarını kırar, baltaların ağzını taşa çarpıp körletir; havuzu doldurmak için kova kova su çekerken tulumbayı bozar.
>
> O arada çamaşır astırmaya, bakkala göndermeye yahut yukarıda başka bir işe çağırırlar. Çocuklar, hep bir ağızdan, "Gülsüm bizi oynatıyor, göndermeyiz," diye bağrışmaya kalkarlar. O: "Yapmayın, bana dayak yedireceksiniz. Beni öğretiyor sanıyor" diye sızıldanır. Sanki bacak kadar boyu ile, köylü aklı ile adam aldatacak.

> Evet, Gülsüm'ün bu konakta belli başlı bir işi yoktur. Yalnız günde kırk elli defa ikinci, üçüncü kattan inerek kapıyı açar; yirmi otuz defa da bakkala, aktara gider.

Bu böyle devam eder.

*Çalıkuşu*'nda nasıl Kâmran'ı hep Feride'nin gözüyle görüyorsak burada da Gülsüm hep konaktakilerin filtresinden süzülür gelir bize. Gülsüm'ün pisliği, beceriksizliği, arsızlığı hep onların gözünden anlatılırken, kendisine "evin kızı" olduğu söylenen küçük çocuğun nasıl ağır işlere koşulduğu, nasıl ezildiği gösterilir.

Ayrıca başta büyük hanım olmak üzere konak sakinlerinin vicdanlarını nasıl temizlediklerini, çalışanlarla çalıştıranlar arasında senli benli ilişkilerin nasıl suiistimale açık olduğunu da görürüz.

*Kızılcık Dalları* tam bir melodram olduğu için anlatıcı gülmemizi, gülerken ağlamamızı ister, Gülsüm'ün durumunu aynı gözle tafsilatlandırır, çektiği eziyetleri tasnif eder, anlattıkça anlatır:

> Gülsüm'ün belli başlı bir vazifesi yoktur. Onun için şöyle yarım yamalak, öteki hizmetçilere yardımdan ibaret gibidir.

Aşçıya zerzevat ve pirinç ayıklar, onun elinde fazla iş olduğu vakit bulaşığa yardım eder. Orta hizmetçisi ona öte beri gördürtür, su taşıtır, süprüntü döktürür.

Sütnine, Bülent'le meşgul bulunduğu için, o da tabiî sütnine hizmetine bakıverir. Her gün çamaşırcı gelmesine imkân olmadığı için, çocuğun bezlerini yıkar. Yine umumî çamaşır günleri haricinde mendil, çorap kabilinden bazı küçük şeyleri çalkayıverir.

Konağın eski bir an'anesi olmak üzere, çocuklardan her birinin bir oturağı vardır. Onların büyük adam nalınları ile ayakyolu mermerleri üzerinde dolaşmaları tehlikeli olduğu için, on ikişer yaşlarına gelinceye kadar, bu oturaklar kullanılır. Oturakların muhafazasından ve temizliğinden Gülsüm mesuldür.

Küçük hanımlar, çok titiz ve temiz ev kadınlarıdır. Odalarını kendi elleriyle temizlemeye ve süslemeye meraklıdırlar. Gülsüm, her sabah onlara da bir parça yardım eder.

Yardım da ne? Karyolaları çekmek, yatakları altüst etmek, yorganları pencereye asmak, keçeleri, küçük halıları bahçeye indirip silkmek, sobayı temizlemek, yaş odunları alev alıncaya kadar üfleyivermek... Bu işleri yaparken aklı, fikri başka yerde olduğu için, seksen türlü kaza yapar. Bir gün karyola somyesini masaya çarparak sigara tablasını, bir gün örümcek alırken tavan süpürgesinin ucu ile meşhur paşanın resmini düşürüp kırmıştır.

Terkoslar kesildiği zaman yukarı kattaki musluklara su çıkarmak da onun vazifesidir. Gayet hoyrat olduğu için, tenekeleri merdiven basamaklarına çarparak diplerini deler, sonra da pis tabanları ile dökülmüş sulara basarak ortalığı çamurlar.

(...)

Gülsüm'e bazen yattıktan sonra da işler çıkar amma, bu, öyle her gece değil, ara sıradır. Ev hali bu... Gece yarısından

sonra bazen hanımlardan birinin sancısı tutar yahut çocuklardan biri ansızın hastalanır.

Bazen işini bitirdikten sonra tekrar yatmaya gönderirler. Fakat, bazen öyle geceler de olur ki, hastalık sabaha kadar sürer. Hasta, sakinleşip dalarken ortalık ağarmaya, horoz sesi gibi taze seslerle çocuklar, öksüre öksüre ihtiyarlar uyanmaya başlar. Tekrar uyumak için artık çok geçtir. Neredeyse sokaktan salepçiler geçecektir.

Gülsüm, gittikçe soluklaşan gece kandilini üfler ve yine bir işe yaramadan âverelikle, serserilikle geçecek bir yeni güne başlar.

Bu anlatış tarzında, evlat edinilen küçücük bir köylü kızına konak halkının yaptığı türden bir haksızlık bulurdum sanırım. Bütün kitap boyunca süren bu "konaktakilerin gözü" komik olmasına komiktir, ama bir süre sonra Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle "Türkçenin ortasında geniş bir sevgi ve şefkat ürpermesi olan" Reşat Nuri'nin de konak sakinlerinin vicdan aklayan mantığıyla bir olmaya başladığını hissederdim. O sırada Gülsüm'le aşağı yukarı yaşıt olduğumdan belki, bu kadar sömürünün mizah konusu olması hoşuma gitmemişti. Sorsanız elbette bunları söyleyemezdim, şimdi de tarihi yeniden yazıyor olma ihtimalim yok değil, ama tekrar tekrar okuyup aynı yerlerde güldüğüm romanın bir sürü yeri de çok ama çok hüzünlü, acıklı gelirdi bana, iyi hatırlıyorum. Hatta öfke uyandırıcı.

Bizi hem güldüren hem de Gülsüm'e acımaya sevk eden ironik üslup sayfalar boyunca devam ettikçe anlatıcının konaktakilerle bir olmaya başladığını kurar, Gülsüm'e de *Çalıkuşu*'nda Kâmran'ın uğradığı haksızlığa benzer bir haksızlık yapıldığını düşünürdüm.

Kızdıkları zaman aile içinde bana da "sarı çiyan" derlerdi, Kâmran'la özdeşleşme isteğimin önündeki engellerden bi-

ri, Feride'nin ağzından onun "efemine bir sarı çiyan" olarak tasvir edilişiydi belki de. (Feride yönetmenleri de inandıramamıştır, *Çalıkuşu* uyarlamalarında Kâmran ne efeminedir ne de hatta sarışın!) Fethi Naci'ye göre Kâmran "çok silik bir roman kişisi"dir,[4] bunda sarı çiyanı sadece Feride'nin gözlerinden görmemizin büyük payı olsa gerek. Reşat Nuri, aradıysa bile, her iki romanda da anlatıcının gözlerini ve gösterdiklerini aşmanın bir yolunu bulamadığı için aslında Gülsüm de Kâmran gibi siliktir; konaktakilerin söylediklerinin yanlış ve abartılı, basmakalıp ve önyargılı olduğunu biliriz, ama Gülsüm karakteri yeterince derinleşemez bir türlü.

Kitap boyunca süren ironilere de güle güle alışır, yavaş yavaş bizler de konaktakilere empati geliştirip adeta onlardan biri haline geliriz – romanın son iki bölümü hariç. Acaba Reşat Nuri'nin istediği bizi de suç ortağı yapmak, sonra da suçluluk hissettirmek midir?

Vüsat O. Bener'le çok geç tanıştım, ama insan küçükken okuduklarını kolay kolay unutmaz, yine bir evlatlık hikâyesi olan "Havva"yı –muhtemelen bir ders kitabında okuma parçasıydı– çok iyi hatırlıyorum. Trajik ve iç paralayıcı "Havva" öyküsü ile *Kızılcık Dalları*'nın yazılışı arasındaki yirmi yıllık fark, herhalde Ferhunde Özbay'ın anlattığı[5] evlerde cariye ve kölelerin yerlerini evlatlığa, evlatlıklarınsa hizmetçiye bıraktıkları sürecin son iki halkasıdır. Yirmi yıl önce eleştirilse de mizaha konu olan şey, artık kesinlikle ironinin sınırları dışında kalmıştır.

*

4 Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, YKY, İstanbul, 2003, s. 68

5 Ferhunde Özbay, "Evlerde *Ev Kızları*: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler", *Kadın Emeği: Seçme Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

Leonore Davidoff, *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*, yay.haz. Ayşe Durakbaşa, çev. Zerrin Ateşer, Selda Somuncuoğlu, 3. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.

*Kızılcık Dalları* fragmanlar halinde yazılmış. Meşrutiyet, savaşlar, devir değişiklikleri... Sadece Gülsüm'e ait, sık sık kronolojisi bozulan fragmanlarla ilerlemek, Reşat Nuri'nin melodrama odaklanmasını ve tesadüf yaratmaktan kurtulmasını sağlamıştır denebilir. Bu sayede *Çalıkuşu*'nda rastlanan bol tesadüflere bu romanda denk gelmeyiz. Gerçi Fethi Naci, romanın sonlarında felç geçiren Lala'nın Reşat Nuri'nin icat ettiği bir tesadüfle, aniden peyda olan bir akrabayla konaktan yollandığını söyler:

> Bereket versin, Allah o sıralarda "Hasan Dayı" isminde bir köylü halketti. Bu adam, lalanın emmi oğlu olduğunu söylüyor ve onu memlekete götürmeyi teklif ediyordu. Büyük hanım, bunun ne neviden bir akrabalık olduğuna akıl erdirememekle beraber teklifi hiç de fena bulmadı.

Burada anlatıcının ima ettiği, büyük ihtimalle Hasan Dayı'nın Lala'nın parasına göz diken bir uyanık olduğu, büyük hanımın da bunu anlamazdan gelerek Lala'yı başından savdığı... Konaktakilerin klasik vicdan temizleme çözümlerinden biri.

Fethi Naci *Reşat Nuri'nin Romancılığı*'nda kitabın son kısmını da yapıştırma bulur.[6] Ankara'da geçen bu son kısım, ona göre Reşat Nuri'nin romanın sonunu bağlayamadığına delalettir. Oysa roman boyunca sözü edilmeyen toplumsal değişim, bu son bölümde bir sürprizle çarpıcı biçimde karşımıza çıkar. İstanbul'dan Ankara'ya taşınılmıştır, kalabalık konak hayatı sona ermiş, apartman dairesine sığışılmıştır, Opera meydanında alaturka şarkılar kantolarla fokstrotlarla yarışır... Gülsüm'ün gücünün de bir kanıtıdır bu son bölüm: Evden kaçmıştır, Feride gibi geri dönmek zorunda kalmamış, *başarmıştır*.

Bu başarı, aynı zamanda konak halkının hep korktuğu

6 Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, YKY, İstanbul, 2003, s. 140.

şeydir: Avamlaşma. Küçücük bir evlatlık bütün konağın zulmüne dayanabildiyse, konak ahalisinin korktuğu bir güç gerçekten de vardır onda:

> Doğuştan şen ve gamsız bir kız olduğu görülüyordu.
> Demir gibi bir vücudu, solmaz bir rengi vardı. Ara sıra kahkahayı bastığı zaman evin içini çıngır çıngır öttürüyordu.

> Bu dışarlık çocukları bir acayipti. Şehir çocukları, ev çocukları on dört on beş yaşına kadar dünyadan habersiz yaşadıkları halde, onlar yedi, sekiz yaşında âdeta kadınlıklarını, erkekliklerini duyar.

> Yabanın yangın yerlerinde yatan aç, çıplak çocukların yanağından kan damlıyor, üstüne titrenen, gözlerinin içine bakılan kibar çocukları; hiç sebepsiz sararıp soluyorlardı. Fena yemekten desek değil. Meselâ şu aç gözlü Gülsüm, çöpü küfü yediği halde karnı bile ağrımıyor. İyi bakılmamadan desek, o da değil. Gene meselâ, Gülsüm serserisi zaman oluyor ki, gömleğini yıkayıp ıslak ıslak arkasına giydiği halde, bir kere öksürüp aksırmıyor. Hâsılı, bu Allahın işleri anlaşılmaz bir şeyler vesselâm!
> Kendine bile açıkça itiraf etmemekle beraber, Büyük Hanım, Gülsüm'ün sıhhatini kıskanıyor, çocuklardan biri hastalandığı zaman âdeta kıza garez oluyordu.

Sadece Gülsüm'de değil, bütün evlatlıklarda, ahretliklerde, köylülerde olan bir güçtür bu. Konak ahalisini ürküten *sınıfsal* bir güç.

Gülsüm'ü güçlü yapan bir başka şeyse bir klişeden kaynaklanır gibidir: Kültürle, kurulu düzenle, erkekle karşıtlaştırılan, doğallığı vurgulanan dişiliğin gücü:

> Hanımefendi, tecrübeleriyle biliyordu. Kendi çocukları evlenme yaşına eriştikleri halde, çocukluktan kurtulamamış, karılık, kocalık ne olduğuna akıl erdirememiş bulunuyorlardı.
>
> Halbuki bu evlâtlıklar daha böyle parmak kadarken mart kedileri gibi kızıyorlar, erkek kokusuna saldırıyorlardı. Onların hepsi evin hanımlarını ellerinden gelse bir kaşık suda boğmaya hazır oldukları halde, erkeklerin ayaklarının dibinden ayrılmazlar. En ihtiyar ve düşkününden medet umarlardı.

Kültüre karşı doğa: Klişeler melodramlara has değildir, çok ama çok sonraları Melih Cevdet Anday'ın *Raziye*'sini de okudum.

*

Herkesin elinde kamera ya da kameralı cep telefonu gezdirdiği bir sırada tarihe karışacağı sanılan düğün/nikâh fotoğrafçılığının, düğün videosu kurgulamaktan fantezi fotoğraf üretimine kadar çok incelikli sanatlara yönelerek bir Rönesans yaşadığına siz de şahit olmuşsunuzdur. Bu fantezi fotoğraf üretimlerinden birine Koç Müzesi'nde rastlamıştım yıllar önce: Müzenin dış mekânlarından birinde iki katlı kırmızı bir İngiliz otobüsünün önünde damat dört ayak üstünde dururken, gelin onun üstüne basıp otobüse giriyormuş gibi poz veriyor, çekim de yönetmenin/fotoğrafçının direktif ve rötuşlarıyla tekrarlanıp duruyordu.

Komik, değil mi? Tersi söylenemeyen şeyler vardır, onun gibi; gelinin dört ayak üstünde durup damadın onun üstüne basması söz konusu olabilir miydi? Olamazdı, olsa da fantezi yerine geçmez, yıllar sonra eğlenerek başkalarına gösterilemezdi, *banal gerçekle* karıştırılabilirdi çünkü.

*

Güç ve gücün temsili meselesinden söz etmişken, günümüzde yaygınlaşmış bir eğilimi atlamamalıyız: İngiliz otobüsü fotoğrafındaki gibi tersyüz etmelerdir bunlar, eskiden erkeğin üstlendiği rol bir kadının olunca kadınlara güç verilmiş olur, süper adam'a karşı süper kadın vb. vb. Şu aralar buna *purplewashing* deniyor, *greenwashing* gibi. Diyeceğim, günümüzde zamanın ruhuyla çok yaygın olmakla birlikte yeni icat bir şey olmasa gerek bu; küçüklüğümün güçlü kadınları belki de yapıştırma bir güçle yaratılmışlardı... Zaten sekiz-on yaşındaki bir çocuğun okuduklarına, altmışına merdiven dayamış bir adamın da yarım asır önce okuduklarını hatırlamasına güvenemezsiniz pek. Öyle değil mi?

# "Hafif" Kahraman ve Çağın "Hafifmeşrep" Tarafları

BEHÇET ÇELİK

Refik Halid Karay, *Resimli 20. Asır*'ın 11 Ocak 1953 tarihli nüshasında Behçet Kemal Çağlar ve Kenan Harun'la yaptığı söyleşide "Ağır eserlerin satılmadığından; aksine değersiz eserlerin satıldığından bahsediliyor? Bu hususta ne dersiniz?" sorusuna yanıt verirken *Nilgün*'ü[1] "hafif bir eser" olarak anar. Yanıtının tamamını aktarıyorum:[2]

> Hiç de o fikirde değilim... İkisini de şahsına denemiş bir muharrir sıfatiyle bunu tekzib ederim. Benim *Nilgün* –ki hafif bir eserdir– ün bugün mevcudu kalmamıştır. *Sürgün* –ki bu da onun tamamen zıddı ağır bir eserdir– onun da mevcudu kalmamıştır. Hepsi satılmıştır. Bence karie sempatik gelen muharrir vardır. Bir nevi seksapel bu. Bir eser eğer çok satıyorsa değersizdir diye bir hüküm varid olamaz. Gençlere ağır olmasına rağmen, okuyucuya sempatik gelecek eserler yaratmalarını tavsiye ederim. (512)

1 Refik Halid Karay, *Nilgün*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2017

2 Refik Halid Karay, *Edebiyatı Öldüren Rejim*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2014.

Benzer biçimde *Yenilik*'in 11 Haziran 1955 tarihli nüshasında Gülen Erdal'ın sorularını yanıtlarken de "*Nilgün*'ün bugün mevcudu kalmamıştır," diye belirtir. Şöyle devam eder: "Romanlarımın satışı hususunda hiçbir şikâyetim yok. Bu hususta belki de Türkiye'de en ileri olan benim romanlarımdır." (523)

*Resimli 20. Asır*'ın 10 Kasım 1953 tarihli nüshasında Selma Yazoğlu'yla yaptıkları röportajda da *Nilgün*'ü, *Sürgün*'le beraber en severek yazdığı eserler arasında anar. *Yelpaze*'nin 23 Ocak 1963 tarihli sayısında Ümit Yaşar Oğuzcan'ın sorularını yanıtlarken de *Nilgün*'ü "en tanınan romanı" olarak nitelendirir (541). *Nilgün*'ün bahsinin geçtiği söyleşilerde bu romanı yazmak için uzun araştırmalar yapmak zorunda kaldığını belirtir Refik Halid. "Ben *Nilgün*'ü Hindistan'a gitmeden yazdım. Ama senelerce okuyup Hind'e ait bilgileri tasnif etmiştim." (535)

> Gerek *Yezidin Kızı*'nda gerek *Nilgün*'de olduğu gibi bu kabil romanlar muharrire epeyce araştırma, okuyup not tutma, sonra da sindirme külfeti yüklüyor. Bilmediklerimi öğreniyorum. Öğrendiklerimi de yaşamışçasına anlatmaya çalışıyorum. (499-500)

Refik Halid'i bu cümlelerle yanıt verdiği söyleşiyi yapan Faruk Ferik'in şu cümlelerini de anmak lazım.

> Üstad bunları anlatırken *Nilgün*'den bir pasaj hatırıma geldi. Bombay'da Tac Mahal otelini anlatmıştı. Aynı otelde uzun zaman kaldığım için bu yazıları okurken Refik Halid'i Bombay'ı görmüş zannediyordum. (500)

Yazarının *Nilgün*'ü en sevdiği, en çok satan ve üzerinde en çok çalıştığı, araştırma yaptığı romanları arasında andığı ve "hafif" diye nitelendirdiği ortada. Üç kitaptan oluşan bu bin sayfalık esere yakından bakmak "hafif romanlar" ve "hafif

kahramanlar" konusunda bize kimi bilgiler verecektir diye umuyorum. Ama önce Refik Halid'in başka kitaplar üzerinden "hafif romanlar" bahsinde yazdıklarına bakalım.

> Dünyanın her yerinde "Kapıcı kadın romanı" adı verilen cinaî hikâyeler ve "Dikişçi kız romanı" diye ayrı bir tasnife girmiş hissî masallar pek revaçtadır. Fakat bu, bir edebiyat değildir, bir ticarettir; okuma yazma artınca bir memlekette, o ticaretin genişlemesini pek tabiî görmek lâzım gelir. Meselede yurdumuza ait bir hususiyet varsa, anlaşılan harcıâlem roman ticaretinin kadın muharrirler inhisarına geçmiş olması... Bunda sinirlenecek bir şey görmüyorum. Ama diyorlar ki dikişçi kız romanlarını bizde tahsil seviyesi oldukça ilerlemiş bir sınıf okuyormuş. Ziyanı yok: Çoğu filmlerin edebî kıymeti de zaten daha yüksek değildir; sinemalar dolup dolup boşanıyor; o romanlar da bırakınız elden ele dolaşsın. Herkes aynı nevin daha mütekâmili olan *Zavallı Necdet* ile *Çalıkuşu* gibi şaheserler vücude getiremez ya! [...] Asıl edebî felâket, bahsettiğimiz romanların cidden roman sayılarak bir milletin edebiyatına ve irfanına örnek olarak gösterilmesi, ciddiye alınmasıdır. Çok şükür ki bunlar sanat ehli tarafından teşvik ve takdir görmüyor [...] ayrı bir âlemde yazılıyorlar, basılıyorlar, satılıyorlar, okunuyorlar ve kısa devirlerini ikmal ediyorlar; asıl "edebiyat"ın haberi olmuyor. Bu suretle de memleketin fikrî ve bediî haysiyeti kurtuluyor. (64)

Burada dikkat çekmek istediğim bir-iki nokta var. İlki, *Zavallı Necdet*'i ve bilhassa *Çalıkuşu*'nu bu türün, Refik Halid'in deyişiyle "harcıâlem romanların" yetkin örnekleri arasında anması. İkincisi de, bu türe ilişkin dile getirdiği, daha çok kadın yazarların tercih ettiği ve bu türdeki kitaplara eğitim düzeyi yüksek kesimlerin de ilgi gösterdiği (kapıcı ya da dikişçi kadınlarla sınırlı kalmadığı) tespitleri. Sanırım, bura-

da dikkat çekmek istediği kadın yazarların bu alandaki ataklığından ziyade erkek yazarların geri durması. Beri yandan, popüler romanlar meselesine çok büyük bir kıymet de vermiyor, kimin yazdığının, kimlerin okuduğunun önemi yok onun indinde, meğerki bu tarzdaki kitaplara sanat ehli hak etmediği ilgiyi göstermesin. Refik Halid'in popüler, ticari romanlar ile "bir milletin edebiyatına ve irfanına örnek" olabilecek romanlar arasında önemli bir fark bulunduğuna inandığı açık. Nitekim bir başka yazısında edebiyat yapıtlarının bu bağlamdaki tasnifine bir de ara kat ekleyerek alt, orta ve yüksek kat eserlerden söz eder.

> Alt kat, orta kat eser istemiyenler bir memleket sanatının hep üst kattan eser veremiyeceğini elbette bilirler. Üstününü candan beklemekle beraber ben şu verimsizlik devrinde –idealist münekkitlerimiz ve mütefekkirlerimizden tabiatile ayrılarak– ufukta bir Pierre Benoit'inin belirmesinden ve kitap raflarıma birkaç *Mille de Ferté*'nin dizilmesinden memnun kalacağımı saklayamam.[3] (101)

Refik Halid, Pierre Benoit'yı Proust, Valéry, Mauriac düzeyinde (üst katta) görmemekle beraber büsbütün değersiz de saymamaktadır, onun yapıtlarını "orta kalite" diye anar.[4] Beri yandan birçok açıdan da takdir eder.

> Şu sıralarda bazı romanlara rastlanıyorsa da hiçbiri bu orta kat muharririnki kadar bile kaliteli değildir. Benoit'da teknik taraf kuvvetli olduğu gibi lisan pürüzsüz, hayal ve icat kudreti de pek geniştir. Çoğumuz –neden gizlemeli?– o

3 *A.g.e.*, "Edebiyatta Üç Kat"

4 Yıllar önce büyük bir yayınevinin yayın yönetmeni sohbetimiz sırasında yayınevinde "gri" diye adlandırdığı bir kategori oluşturma niyetinden söz etmişti. Kastettiğinin Refik Halid'in "orta kat" diye andığı türdeki yapıtlar olduğunu zannediyorum, ne var ki yayınevindeki görevi bu konuşmamızdan kısa süre sonra sona erdiği için hangi kitapları "gri" ya da "orta kat" gördüğünü öğrenmek mümkün olmadı, ama tahmin etmenin zor olduğunu sanmıyorum.

> adını anmakta küçüklük duyduğumuz, daha doğrusu karşımızdakilere büyüklük satmak için unutmuş göründüğümüz muharririn az çok tesiri altında bile kalmışızdır.[5]

Refik Halid, yazının başında andığım 1950'lerin başlarında kendisiyle yapılan mülakatlarda *Sürgün* ve *Nilgün*'ü anarken ilkini "ağır" öbürünü "hafif" diye kategorize etmişti. Bu ikili tasnifle 1940'larda yayımlanan yazılarında yaptığı üçlü tasniften vazgeçtiğini zannetmiyorum, daha ziyade "alt kat"ı, yani bütünüyle ticari olanları edebiyat içi kategorilerin dışında tuttuğu şeklinde değerlendirebiliriz. Şöyle de denebilir, "asıl edebiyat"ın haberinin olduğu, ama büsbütün kendinden saymadığı ara bölgedeki, ara kattaki yapıtları, üzerlerinde söz söylemeye, fikir üretmeye değen bir edebi kategori olarak görmektedir. Dolayısıyla, kendisinin iddiasıyla "en tanınan", en popüler olan romanını da "orta kat"ta gördüğünü düşünmek mümkün.

"Hafif romanlar" bahsinde, Refik Halid'in ileri sürdüğü "orta kat" tabirinin ifade ettiği bir gerçeklik daha var. Hafif romanlardan söz ettiğimizde asıl edebiyatın dışında gibiyiz, daha doğrusu böyle anlaşılmaya çok müsait bir durum söz konusu, ancak "orta" ya da "gri" tabirlerinin ima ettiği çok önemli bir husus daha söz konusu, o da ara bölgenin sınırlarının tayininin kolay olmadığı – grinin pek çok tonu! Edebiyattan konuştuğumuzda kesinlikli ayrımların mümkün olmadığı açık, türler bahsinde olduğu gibi katlardan söz ederken de "şu şudur, şuradadır" demek abesle iştigal, her zaman ayrıksı durumlar, sınırları ihlal eden, hatta iptal eden yapıtlar çıkmıştır, çıkacaktır.

Refik Halid'in *Nilgün*'ü "hafif eser" olarak "orta kat"ta gördüğü açık. Peki ama hangi orta kat? Ya da orta kattaki hangi daire? Bir macera romanı mı, yoksa bir aşk romanı yahut

5 Refik Halid Karay, *Edebiyatı Öldüren Rejim*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 101-102.

romans olarak mı görmek gerekir? Bir aşk romanı olduğu su götürmez, bin sayfa boyunca anlatıcının Nilgün'e duyduğu tutkuyu, ona, kendisine, aşka, âşık olma hallerine dönük sorgulamalarını, Nilgün'ün ona oynadığı oyunları, bu oyunlar karşısında adamın düştüğü açmazları, çıkmazları, çırpınışlarını okuruz. Savaş yıllarında geçen, mekân olarak ağırlıklı biçimde Hint okyanusu çevresindeki egzotik bölgelerin (son ciltte Kuzey Afrika da eklenir romanın geçtiği mekânlara) seçildiği bu roman, kimi zaman macera romanı olmaya yaklaşsa da bu yönü çok önde değildir; metin, macera kategorisinde değerlendirilebilecek olaylarda uzun boylu durmaz. Savaşın en yoğun yaşandığı zamanlarda Nilgün'ün ne yaptığını, başına neler geldiğini pek öğrenemeyiz, bunun nedeni romanın anlatıcının gözünden aktarılmasıdır, dolayısıyla anlatıcının Nilgün'ün başına neler geldiğini deli gibi merak ettiği zamanlarda biz de onunla aynı yerde dururuz – çok sonra Nilgün neler yaşadığını adamımıza anlattığında öğreniriz (anlattıklarını uydurup uydurmadığı çokça meçhul kalarak). Bununla birlikte, anlatıcının Nilgün'ü bulmak umuduyla maceralara atıldığına şahit oluruz, ama bu bölümleri oldukça kısa geçer Refik Halid, anlatıcı bize neler çektiğini anlatma peşinde değildir – bu sıralarda Nilgün'ün ona iç dünyasında neler yaşatıp çektirdiği, ona duyduğu özleminin içini nasıl yaktığı, onu ne çok merak ettiği bahisleri dışında.

Roman boyunca Nilgün'ün kimliği tam olarak netlik kazanmaz anlatıcı için – bizim için de. Gerçek bir Osmanlı prensesi midir, oynuyor mudur? Beri yandan bunun çok da önemi yoktur, çünkü Nilgün'ün sıra dışılığı soyundan, kanından gelmiyordur, onun kişiliğidir etkileyici olan, kuşkusuz güzelliği ve yaydığı hava – erkekleri hemen etkisi altına almasını sağlayan "aura"sı (yahut yaydığı "ışın", "şua"?). Bu özellikleriyle saltanattan düşmüş, sürgüne gitmek zo-

runda kalmış bir ailenin ferdinden ziyade peri masallarındaki prenseslerden biri 20. yüzyılda karşımıza çıkmış gibidir. Şunu da unutmamak gerekir, ilk tanıştıkları anda Nilgün'ün anlatıcıda bıraktığı izlenim büsbütün olumlu değildir. (Onu tanıdıkça yüceltecek, peri kızı, prenses, kraliçe katında görecektir.)

> Ses nefis, kelimeler bayağı. Terbiye almamış bu kızcağız. Alamaz da... kendini bir beğeniyor ki, beğendiğini öyle belli ediyor ki! (18)

Daha sonraları meftunu olduğunda, başka birçok kanıt Nilgün'ün bir prenses olabileceğine delalet ettiğinde bu ilk izlenim çoğunlukla hafızasında olduğu gibi duracaktır, onun gerçek bir prenses olmayıp bir sahtekâr olabileceği ihtimalini akıldan çıkarmasına izin vermeyen bir tanışma anısıdır bu. (Kimi zamanlar unutacak ya da önemsemeyecek yahut bir neden, kulp yakıştıracak ve onun bir prenses olduğuna ikna olacaktır.) Bu olumsuz intibaa rağmen ilk tanışmada göz göze geldiklerinde aklı da başından gider.

> Evvela gözlerim, az sonra şuurumun ufukları, derinliği, kıyısı köşesi, bütün benliğim, maddi ve manevi varlığım, tamamım, ismini tayin edemeyeceğim renkteki bu ışıklı nemle aydınlanmış gibi oldu. Ama nasıl bir aydınlık? Nasıl bir renk? [...] Güzel rüyalarımızdaki renkler hakkında bir fikir edinmiş misiniz? Mesela dünya yeşili rüya yeşiline benzemez. Onu sadece göremezsiniz; aynı renge girmiş gibi olursunuz. Ben de şimdi bu halde idim; Nilgün'ün gözleri renginde idim. (23)

Genç kadının ilk anda olumsuz görünen özelliği romanda sadece anlatıcının kafasını karıştırma işlevi görmez; onun laubalilik gibi görünen, bayağı bir yanı varmış izlenimi bırakan söz, tavır ve davranışları anlatıcının kişisel geçmişinin

çok önemli bir yanına ışık tutar; karşı cinsle ilk tanışma ya da genç kızları karşı cins olarak görmeye, hissetmeye başladığındaki deneyimlerine.

> Nilgün daha ziyade İstanbul'un çocukluğumda bazı akrabalarımızı ziyaret için gittiğimiz, birkaç gece misafir kaldığımız şehir etrafı mahallelerinde tanıdığım komşu kızı tiplerini gözümün önüne getiriyor. [...] Bizim o zamanki komşu kızları şüphesiz kendilerine göre terbiyeye, bir ahlâk göreneğine bağlıydılar; çoğu arsızlık, hele hayâsızlık etmezdi. Ama birdenbire, bu laubali oluverişleri vardı ki bu hal tıpkı Prensesin tarzına uyardı. (28)

Bu "komşu kızları" bahsine üç cilt boyunca birkaç kez değinip ayrıntılandırır Refik Halid. Kimi zaman İstanbul ile iç içe geçirerek anar, kimi zaman bir saflık numunesi, ilk örneği olarak tarif eder onları. Neticede, "komşu kızları"nı andırıyor olması mükemmel prenseste bir kusur değildir esas olarak, aksine onu daha da mükemmel kılan bir şeydir. Bu mükemmellik hayli özneldir tabiatıyla, anlatıcıya göre mükemmel demek daha doğru. Genç kadını mükemmel yapan bir yanıyla da, az sonra değineceğim üzere, onunla anlatıcının aynı soydan, aynı ırktan, aynı dinden, benzer yaşayışlardan gelmesidir. Başka kadınlardan prensesi ayıran temel özellikler değildir gene de bunlar, özellikle onun oyunbazlıkları, zekâ oyunları yanında ikincil planda gibidirler, ama anlatıcının dünyasında Nilgün "mitos"unu kuran unsurların arasındadırlar.

Refik Halid'in anlatıcısı, romanın yazıldığı dönemin birçok stereotipini kullanır – mesela: "Bir Akdeniz ve Latin çocuğu ne kadar çalışsa ve şimal milletlerine benzemeye uğraşsa hislerini yine gizleyemez." Daha da abarttığı olur: "Çinli uşaklar iyi hizmet ederler; geceleri odanıza köylü kızları da sokarlar." Nilgün ve başka kadınlar için de genelgeçer, öz-

cü saptamalar yapmaktan geri durmaz. Bakışlarıyla kendisine dokunduğunu hissettiğini ileri sürdüğü Dilbeste'de onun "beyaz tenine uymayan, daha çok esmer kadınlarda rastlanan bir 'göz aç gözlülüğü'" olduğunu belirtir. Her milletten, Batılı ya da Doğulu kadınlar hakkında kesinlikli bilgi ve tespitleri vardır.[6]

> En fena şartlar içinde bile Fransız kadını hem kendisini, hem de başkalarını oyalamayı bilir. Dönüp dolaştıkları gamlı yerleri, güvercinlerin gezindikleri metruk bina avluları, havuz ve şadırvan başları gibi munis, hareketli, zarif hayatiyetleriyle canlandırırlar. Güzeli azdır; sevimsizine tesadüf ise epeyce güçtür. (887)

Nilgün söz konusu olduğunda bedeninden yola çıkarak soy sop tespit etmeye kadar vardırır işi: "Eteği altından boylu boyuna görünen bacakları güzelden ziyade yüksek cins, halis kan, su katılmamış asil, pek nadir rastlanan kişizadelikte..." Sadece dış görünüşlerle ilgili değildir iddiaları, edebiyat merakı bile bu neviden genellemeler yapmasına vesile olur! "Edebiyat meraklısı kadın, edebiyat yemi ile avlanan bir Japon balığıdır. Zaten avlanmak için sabırsızlanıyordur."

Refik Halid, bu "hafif roman kahramanı"na bazı "ağır" görevler de yükler; mademki bir Türk prensesidir (Nilgün'ün gerçek bir prenses olup olmadığı konusunda sürekli bir ikircim içinde olmakla birlikte, daha önce değindiğim gibi, zaman zaman gerçek ya da sahte olduğuna ikna olur) o zaman onun bir temsil görevi, misyonu da bulunmalıdır. Tam bu

6 Refik Halid'in anlatıcısı bir yandan kadınlarla ilgili stereotipleri yeniden üreten savlar ileri sürerken, başka stereotipleri eleştirip düzeltmekten de geri durmaz. "Bizim memleket Lehli kadın denilince bir tarihte umumi evleri dolduran ve biraz para yaptıktan sonra köylerine dönüp evlenen, ne milletten hangi dinden oldukları bilinmeyen yumuşak etli, yarı bodur, kalın dudaklı, kocaman ağızlı, durgun ve hissiz mahlukları düşünür. Polonyalı bu değildir; asıl Polonya güzeli Napoleon'un sadık sevgilisi Madam Walewska gibi ince, zarif, içli ve doğuştan sevdalı mükemmel bir kadındır." (416)

noktada şuna dikkat çekmek gerek: Romanın anlatıcısı saltanatın ilgasına hayıflanmakla birlikte genel itibariyle Kemalist devrimlerden yanadır, Atatürk'ün yaptıklarıyla gurur duyar, ama saltanatın devrimler ve Cumhuriyet'in ilanının ardından da sürebileceğini, böyle olsa fena olmayacağını düşünür bazen. *Nilgün*'ün ilk cildi "Türk Prensesi Nilgün" alt başlığını taşır, ikinci ciltteki alt başlıksa "Mapa Melikesi Nilgün"dür. Buradan da anlaşılacağı üzere ikinci kitapta Nilgün Mapa melikesidir, ne ki anlatıcı nezdinde bu pozisyon Türk prensesi olmak kadar önemli değildir.

> Mapa Melikesi olmak onun onurunu yükseltmiyor, kırıyor. [...] Yeni unvanlar alan bizim prenseslerimize –hanedanın bütün kusurlarına rağmen– o unvanları kendi öz "sultan"lıkları yanında ne kadar küçük kalıyor. Rahata ve saadete değilse de refaha ermelerine memnunum. Lakin keşke bu refahı Türk Sultanı olarak, kalarak muhafaza edebilselerdi. [...] Nil, hele dün geceki Nil, meclise öyle bir şan, şeref, ziynet, fer-ü tab [ışık ve parlaklık] katan bir "Nilgün Sultan" idi ki, memleketimin kaçgöç kalktıktan sonraki inkılap devresinde onu, onun gibi güzel sultanları aramızda görememek, yabancı ülkelere ve sosyetelere mal etmek bana bir mahrumiyet tesiri yaptı. (363-364)

Türklüğün yanı sıra İstanbul'un da temsilidir Nilgün. Gemi seyahatlerinden birinde kamarasında entarisini üzerine geçirince anlatıcımız geçmişe gider, "Bizim nesil entari devri çocuğudur," diye başlayarak hatırladıklarını ve bunlarla ilgili kanaatlerini aktarır. *Nilgün*, büyük ölçüde egzotik memleketlerde geçen bir aşk ve kısmen macera romanı olmakla birlikte kimi bölümleri üzerinden değerlendirilecek olursa pekâlâ bir İstanbul romanıdır aynı zamanda. Anlatıcı, İstanbul hasreti çektiğinde Nilgün'e duyduğu özlemle çocukluğuna ve çocukluğunun şehrine duyduğu özle-

mi iç içe geçirerek mermerlerinden yangınlarına, yemeklerinden manzaralarına geçmiş zaman İstanbul'una ait birçok enstantaneden, yaşama alışkanlıklarından, gündelik hayat ayrıntılarından söz eder. Refik Halid'in, o pek sevilen, tatlı üslubuyla düzyazılarında çizdiği İstanbul'a çok yakındır romanın bu bölümleri. İşte, "entari devri" bahsi de böyle başlar, ama söz yine karşı cinse varır. "Devşirmek, bohçaya koymak, sandığa yerleştirmek, sandık yerleştirmek kız çocuğuna en küçük yaşında öğretilmesi ihmal edilemeyen bir ev işi dersiydi," dedikten sonra sözü "ev işi yapan, ev terbiyesi almış bir kızın çalışmasını seyretme[yi]" çocukken ne çok sevdiğine getirir. Aldığı zevkin "cinsî" bir boyutu da olduğunu itiraf eder. Elbette, burada durmaz, "hizmetçi kızların erkek üzerindeki cazibesi[nden]" başlayıp sözü kadınlara öğütler vermeye, nelerde yanıldıklarının altını çizmeye vardırır.

> On yedi, on sekiz yaşlarında, bitişik yalının taze gelinini sabah işlerini görürken yan pencereden gözetlemek esaslı keyiflerimden biriydi. Henüz taze uyku kokan ve uyku mahmurluğu içinde otomatik hareketlerle numara yapan bir sirk artisti, bir cinsî dansöz gibi aynı işleri, aynı eda ile her sabah tekrarlayan bu körpe kadın galiba sanırdı ki giyinip kuşandıktan, saçını toplayıp "şinyon"unu oturttuktan, sürmelerini çekip allığını sürdükten, Erenköyü eczanesinin fulya kolonyasına bulandıktan, güya hanımlaştıktan sonra daha güzel, daha çekici oluyor. Değil! Tabiiliğini kaybedip ucuz taş bebek ruhsuzluğu aldığını anlamıyordu. (425)

Nilgün bir yanıyla bir *femme fatale* gibidir, ama yerli ve millidir aynı zamanda. Anlatıcının beğendiği bütün kadınların olumlu özelliklerini bünyesinde topladığını söylemek de çok abartılı olmaz zannederim.

> Vücuduna bakıyorum ve utanmadan Selina'nınki ile [Polonyalı bir kadındır] mukayese ediyorum. Bu, başka bir şey! Bizden, milletimden bir şey var onda! Hem Avrupalı hem Türk... ayrıca, tuvalet ve konfordan gelmeyen dinî bir temizlik, namuslu kadın saffetini ve duruluğunu taşıyor. (419)

Daha ilk tanıştıkları zaman soy sop, asaletin yanı sıra ırk meselesine de kafa yormuştur anlatıcı.

> Osmanlı hanedanında burnun mevkii büyüktür, burunlar ekseriyetle şahanedir. Nilgün'ünki de küçük değil ama halis üslupta düz Grek burnu. [...] Onda Kafkas ırkı galip... Oynak yaman bir Latin zekâsıyla karışmış halde. (59-60)

Burada ifade ettiği ırk karmaşasına (Grek, Latin, Kafkas) rağmen Nilgün'ün sıklıkla Türklüğünün öne çıkarılması da ilginç doğrusu. Anlatıcı bu gibi tespitlerin peşinden bir doktorun tezini referans verir; kadınların "cinsî cazibe olarak bir şua neşrettiklerini ileri süren Doktor Besançon"u. *Femme fatale* bahsi burada zihnini kurcalar.

> Aramızda "fam fatal" diye isim taktığımız felaket getirici ve erkeği kendisine esir edici kadınlar o şuayı bir noktaya toplayarak keskinliğine neşredebilenlerdir. Güzel olmak şart değil. Nilgün bunlardan biri midir? [...] Nil güzel olmaktan ziyade acayip...yahut hem güzel hem acayip. [...] Dikkat ediyorum: Nil'i tarife kalkışınca daima "acayip" kelimesini kullanmaktayım. Kadının kudretli tarafını anlatmak için bu kelimeden münasibi yoktur. Osmanlı Prensesinde ise en bariz vasıf o! [...] Kadını kadın yapan, yalnızca kadına mahsus, kadına uygun, kadın tarafından yapılınca hoşa giden hususi "hal"dir; kendisinde o "hal" olunca –taşkın, ürkütücü, tiksindirici kusurlar haricinde– çirkin kadın da yoktur ve o "hal" sürüp gittiği müddet, yaş ne olursa olsun kadın, kadındır. (60-61)

Bu "hal"in doktorun sözünü ettiği "şua" olup olmadığını da sorar ve peşinden yanıtlar.

> Bu kız biçimli olan burnu, çok güzel olmayan gözleri ve pürüzsüz saf ve asil alnı ile o doktorun ışık saçan kadın iddiasını bana adeta tasdik ettirecek. (61)

"Çirkin kadın yoktur," diyen anlatıcının nereden bakarak bu değerlendirmeleri yaptığı, meseleleri kolonyalist zihniyetle ölçüp tarttığı daha sonra ortaya çıkacaktır. Eski bir arkadaşının Seylanlı bir kızla evli olduğunu belirttikten sonra bu kızı tarif ederken aklının dibi görünür![7]

> Bu kız, bütün kadınları çirkin olan asıl yerlilere benzemez. Zira büyük dedesi Portekizli, belki de Hollandalıdır. Vaktiyle istilacıların adalı kadınlarla birleşmesinden türemiş olan nesil tunç rengindedir ama safkan yerlilerden bambaşkadır. Zaten hâlâ kendilerini adanın hakiki sahibi sayanlar da bunlardır. (205)

Nilgün'ü, erkeği parmağında oynatan bir kadın olarak çizmiş Refik Halid, üç cilt, bin sayfa boyunca sürekli olarak anlatıcının birkaç adım önünden gider Nilgün, tasarladıklarını hayata çok zaman büyük bir başarıyla geçirir – adamsa sürekli bocalamalar, kararsızlıklar içinde prensesinin peşinden gider, ondan kaçtığında bile hayalini, varlığını yanında taşır, onu yeniden görebilmek, onu koruyabilmek için nice zorluklarla boğuşmak zorunda kalır. Gelgelelim Nilgün'ün yüceltilmesi toplumsal cinsiyet rollerinde ya da erkek egemen zihniyetle ilgili olarak mevcut hâkim algıları milim yerinden oynatmaz, aksine perçinler. Sadece erkek egemen dü-

---

7 Hayli ırkçı laflar da çıkar anlatıcının ağzından. Yarı siyahi bir eski mutasarrıf için "Hacı Fışfış" der, ya da Nilgün'ün evleneceğini söylediği Mapa Prensi Ahmet için, "zeytin çekirdeği". Prens Ahmet için şunları da söyler: "Ahmet kimmiş? Ben hür bir milletin haşarı bir evladıyım. Canım pek isterse tokatı atarım o, çikolatalı adi muhallebici kremini andıran buruşuk yanağına!"

şünce değil, yanı sıra sömürgeci bakış ve Türklüğün yüceliği iddiasını da. Refik Halid'in dünya görüşüne uygundur bu durum, ama aynı zamanda popüler, hafif edebiyat için de olması gerekene uygundur. Toplumsal yapıda, özellikle okuryazar kesimde alerjik olmayan, hatta toplumda genel doğrular olarak kabul edilen söylem ve anlayışları yeniden üreten bir metnin popülerleşme imkânı vardır, hazır bir alıcıya sunulur böylesi yapıtlar. (Yazının en başındaki alıntıda gençlere "okuyucuya sempatik gelecek", "seksapeli olan!" kitaplar yazmayı tavsiye ettiğini hatırlayabiliriz.) Genele hâkim olmuş değer yargılarıyla doğrudan çatışan bir roman, ne kadar hafif olursa olsun, kitleselleşme imkânı bulamaz çoğunlukla. Bunlarla çatıştığı noktalarda ağır çeker – haliyle kahramanı da.

İlk bakışta kadın kahramanın erkek kahramanı sürekli alt etmesi, erkek kahramanın şaşkınlıklarının, şapşallıklarının faş edilmesi farklı bir kurguyla karşı karşıyaymışız izlenimi uyandırabilir. Nilgün dilediğini yapar, arzularına uygun davranır; görünüşte bir erkeğin elde etmeye çalıştığı "nesne" konumunda değil, aksine erkeği burnunu sürterek yola getiren bir "özne" olarak algılanmaya müsaittir. Ne var ki ona bu gücü veren, kendi vasıflarının yanında erkeğin zihniyetinde yücelttiği değerlere harfi harfine değilse de en genel hatlarıyla uygun bir kişiliği, yaşantısı, geçmişi ve şimdisi olmasıdır.

Şu da söylenebilir bence: Nilgün, gerçek bir prenses olamazdı, ancak onun akrabası, onun yerine geçmeye cüret eden biri olabilirdi. Gerçek bir prensese Nilgün'e bahşettiği nitelikleri yakıştırması yakışık almazdı Refik Halid'in. Öncelikle anlatıcının bütün içten duygularının yanında şehvet duygularına da mazhardır, ayrıca yıkılmış saltanatın bir ferdine birçok üstün nitelik atfetmek de siyaseten çok mümkün değildir o dönemde. Refik Halid'in anlatıcısı zaman za-

man saltanat üyelerinin başlarına gelen her şeyi tasvip etmediğini, onların bir yolu bulunarak korunup gözetilmeleri gerektiğini söyler, ama Kemalist Cumhuriyet'e gönülden bağlı bir macerapersttir.

> İyi ki Atatürk'ün denizlerde dalgalanan şöhreti imdadımıza yetişiyor. Yoksa benim için de, Nilgün ve Dilbeste için de uzaklarda seyahat onurlu bir şey olmayacaktı... Üçümüz de onun memleket dışına attığı insanlarız ama ziyanı yok... yine övünüyoruz. Lozan Sulhu, dışarda kalanların bile dik adımlarla yürümesini temin etti. (89)

Atatürk'ü övmekle, onun kurduğu ülkenin yurttaşı olmakla övünmekle birlikte Franco hâkimiyetindeki İspanya'ya kaçak olarak gitmeyi planladığı sırada kendi ülkesinin rejimiyle ilgili şu tespiti yapar anlatıcı.

> Vize edilmemiş bir pasaportla harbin en civcivli zamanlarında bir diktatörlük arazisine girmek göze alınacak işlerden değildir. Bereket, vatandaşı olduğum Türkiye bitaraftır. [...] Yakalandığım takdirde [...] pek fena muameleye maruz kalmayacağımı tahmin ediyorum. General Franco'nun, hemen hemen kendi idare tarzını andıran bir devlet rejimine muhakkak sempatisi olacaktır. (909)

"Memleketin dışına atılmış" olmasına rağmen anlatıcıda ülkeyi yönetenlere ve ülkenin rejimine karşı bir gücenmişlik, kırgınlık yoktur, hatta yurtdışında kendisini Abdülhamit'in ikinci kâtibi olarak tanıtan bir adam, "Memlekete tekrar İngiliz bayrağı girmeden ayağımı basmam," dediğinde yakasına yapışıp öldüresiye dövmüş, adamı elinden polisler almıştır. Bu kertededir milli duygu ve hassasiyetleri. Asıl önemlisi Nilgün'e duyduğu hislerde de milli bir yön ön plandadır.

Bir acayibi de Nilgün ile İstanbul muhabbetini birbirine karıştırmak ve bu iki muhabbeti bir arada yürütmek. Doğduğum yerde dünyaya gelmiş olmasından, lisanımı benim şivemle konuşmasından, milli duygularımı zahmetsizce kavramasından dolayı Nil, daima yabancı kadınlar muhitinde ırkının hasretini çeken ruhuma öyle yakın geliyor, öyle tatlı hitap etmesini biliyor ki... "O benim tanıdığım Allah'a inanıyor," diyorum, "benim bağlı bulunduğum âdetler içinde büyümüştür. [...] Nilgün'ün bambaşka bir rayihası var: Avrupa'nın hangi parfümünü, pudrasını sürünse, hangi sabunuyla yıkansa Türk ve Müslüman kokmakta devam ediyor." (490-491)

Şu tatlı Türkçesine de ve temiz Türklüğüne de hayran kaldığım Nilgün Sultan... (439)

Nilgün'ün Türkçesi burayı cennete çeviriyor. (599)

Bütünüyle milli bir figür değildir Nilgün, bünyesinde komşu kızı saflığı, İstanbul, Türkçe, Türklüğün yanı sıra Avrupailik de bulunmaktadır. Yukarıdaki bir alıntıda anlatıcının onun için, "Hem Avrupalı hem Türk" dediğini hatırlayabiliriz. Onu gören yabancıların Avrupa saraylarında yetişmiş gibi bulmalarından da büyük gurur duyar anlatıcı; Osmanlı prensesi diye duyduklarında "atlas şalvarlı, çıplak karnı üzerinde kocaman düğümlü şal kuşak, başında yüzünü yarı örten tül" bulunan bir kadınla karşılaşmayı bekleyenlereyse bozulur. Salonda, başkalarının yanında Nilgün'ün Avrupai yanı karşısında hissettikleri böyle şeyler olsa da mutfakta beklediği daha "yerli", "bizden" bir kadındır.

Nil'i bu defa ev hanımı rolünde seyrediyorum. [...] Masayı donatıyoruz. Filvaki acele acele gidip gelişlerimizde ve şakalaşıp gülüşmelerimizde azıcık Amerikan filmlerini hatır-

> latan bir "bizden olmayış", bir Frenkleşmiş hali görülüyorsa da ziyanı yok. (209-210)

Aslında belki de romanın daha hafif sayılması gereken kahramanı anlatıcıdır. Nilgün roman boyunca ondan daha ağır çeker, daha dirayetlidir, daha kararlıdır, ne yapması nasıl davranması gerektiğini daha iyi bilip milim şaşırmadan bunu yapandır – bu bir oyun olsun ya da olmasın. Romanı hafifleten harcıâlem sözler, stereotiplere dayanan tahliller, değerlendirmeler hep anlatıcının sözleridir.

Nilgün, anlatıcının onu sürekli yalancılıkla itham etmesine karşın çoğunlukla dürüsttür, karşısındaki adam onun güzelliği, ihtişamı, kararlılığı ve oyunları karşısında serseme döndüğü için bunlara inanmaz ve yalpalar. (Nilgün'ü nitelemek için seçtiği en uygun kelimenin "acayip" olduğunu da hatırda tutmak lazım.) En önemlisi iradesine hâkimdir Nilgün; anlatıcı için en son söylenebilecek şeylerden biridir bu. Nilgün'ün bu vasfının altını anlatıcı da çizer.

> Beraber bulunmaktan yine zevk alıyorum, daima alacağım. "Arkadaş, dost gibi" demeyeceğim; roman yazmıyoruz, piyes cümleleriyle de konuşmuyorum. Senin olamadığıma ara sıra üzülür gibi bir şeyler duymamış değilim. [...] Hoppa, delişmen, şu, bu, ne sıfat verirsen ver, Nil iradesine hâkimdir. (362)

Nilgün, ne istediğinin, neleri amaçladığının farkındadır, bu yanıyla kendisini kandırmadığı açıktır, oysa anlatıcımız kendisine birçok üstün nitelik atfetmekle, vehmetmekle beraber, üstelik yaşça daha büyük olduğu, başından evlilikler, sayısız gönül macerası geçtiği halde Nilgün'e kıyasla daha kendini bilmez biridir. Kadın-erkek ilişkilerine, bu ilişkilerdeki rollere genelgeçer kimi kalıplar üzerinden bakar; geçmiş tecrübeleri bu kalıpları sarsmak şöyle dursun, perçinle-

miştir, bu kalıpların mutlak doğrular olduğuna ilişkin kanaatini güçlendirmiştir. Ta ki Nilgün karşısına çıkana kadar. Ezberi bozulur onun karşısında, çok iyi bildiğini zannettiği, uzmanı olduğuna inandığı konularda tecrübesiz bir âşık durumuna düşer. Beri yandan alabildiğine kibirlidir; mutlak doğrular olduğunu zannettiği kanaatlerini, saptamalarını vs. sorgulamak yerine, ilişkilerinin geçmişteki durumuna ya da içinde bulunduğu ânına dair hayli yetersiz ve yanıltıcı olacak basmakalıp değerlendirme, muhakemelerle Nilgün'ü ve aralarındaki ilişkiyi tartmaya kalkıştığında büsbütün yanlış hükümlere varır. Nilgün'ü yargılayıp suçlar, mahkûm eder – gelgelim, ceza çeken de kendisi olacaktır bu yanılgıların ertesinde, sebebi de kendisinin kanaat ve hareketleridir.

Anlatıcı, bazı muammaları çözemediğinde, Nilgün'ü inişleri çıkışları olan, zaman zaman kişilik karmaşasına giren, vaktiyle ağır sinir buhranları, rahatsızlıkları geçirmiş biri olarak tanımlamayı yeğler. Sevdiği kadının tutarsız olduğunu düşündüğü davranışlarına ilk elden aklına gelen bu teşhisle yaklaşır; soruna buradan baktığında kendi hataları görünmezleşir, çözüm için de elinden gelecek bir şey olmadığını düşünme imkânı bulur. Hareketsiz kalır ya da kaçar – pişman olması zaman alır, ama her seferinde Nilgün'ü yeniden bulmak için yollara düşer. Ne ki bu tecrübelerinden de ders almaz, benzer hatalar yapmayı sürdürür. Beri yandan aralarındaki ilişki ya da birbirleri hakkında Nilgün'ün bakış açısı daha derinliklidir, daha ferasetlidir çoğunlukla. İçinde bulundukları çıkmazla ilgili şunları söyler mesela.

> Dünyada bir aşk da böyle yaşansın! Bildiklerimize benzemesi şart mı? Bildiklerimiz daha mı güzel? Bildiklerimiz gibi olsaydı aşkımız kıymetinden kaybetmez miydi? Benden önce ve sonra geçirdiğin maceralardan sende ne kaldı? Bende kalan da pek zevkli değil! (528)

Nilgün buradan bakarken anlatıcı, erkek egemen dünyanın bildik kalıplarından bakmayı sürdürür roman boyunca. Nilgün'ü sürekli olarak eşsiz, benzersiz bir kadın olarak ifade eden anlatıcının zihninde bir aşkın nasıl yaşanacağı, yaşanması gerektiği sorusuna ilişkin farklı bir yanıt bulunmaz, sevgilisi "eşsiz" de olsa, ilişki, roller ve yaşantı bildiklerinden öteye gitmez. Nilgün'ünse aşk ilişkisindeki klasik rolleri tersyüz etmeye kapalı olmamasına, hatta görüp bildiklerinden farklı yaşanabileceğini ima etmesine dikkat çekmek isterim. Nilgün'ü nev'i şahsına münhasır kılan, gözlerinin renginin o anki duygu durumuna göre değişmesi ya da vücudunun mütenasipliği yahut oyunbazlığından öte farklı olana açıklığıdır. Yeniden anlatıcıya dönersek, onun açmazlara, çıkmazlara karşı bulduğu çözümler hayli sıradandır.

> Nilgün'ün aşkından beni ancak o aşktan daha kuvvetlisi, kasırga ve tayfun gibi birdenbire başımda patlayanı kurtarabilir. Nerede o kadın? Şu Selina, Zülma hatta Nora mı? Zavallılar çok güzel, lakin ne basit mahluklar! Bir gecenin içki âleminde ve daha arabada iken kilidinin şifresini veren ve mevcudunu teslim eden biçare şehvet valizleri! (438)

Anlatıcı, tanışmalarından önce olduğu gibi yakınlaşmalarının, birbirlerine tutulmalarının ardından da birçok kadınla birlikte olur, maceralar yaşar. Üstelik Nilgün kendi maceralarından söz ettiğinde ona inanmaz. "Senin hiçbir maceran olmadı," der, "Yine yalancılık faslına girmeyelim" (Oysa kerelerce bu maceralar nedeniyle kıskançlık krizlerine girmiştir, bunları söyledikten sonra da girecektir). Kendisinin ilişkilerini inkâr edemez, ama bu maceraları da öyle tanımlar ki bunları Nilgün'le aralarındaki bağla hiçbir alakası yokmuş gibi sunar, bunların Nilgün'e karşı sadakatsizlik olmadığını ileri sürer, hatta aralarındaki bağı güçlendirdiğini ima eder.

> Eski âşıklar [vuslat gerçekleşmediğinde] kadından kaçarlarmış; sevgilisinden gayri herhangi kadın bir mana ifade etmemeye yahut tehlikeli olmaya başlarmış. Bizim nesil, kadınlar arasında dönüp dolaşarak da aşkını koruyabilir; bazen zaafa kapılsa bile. (316)

> Aramızdaki zaman ve mesafe uzayıp visal ihtimali azaldıkça vücudunu istiyorum; hülyasıyla kanmaz oluyorum. Ancak bu, kavranır madde kısmına şiddetle duymaya başladığım hırsı bir çeşit teskin edebilmeye yaradığından dolayı ona hiç benzemeyen Zülma'yı bırakamamaktayım. Benzememesi Nil'e karşı sadakatsizlikte bulunmadığım zehabını veriyor. (322)

Hatta girdiği maceralara bile birlikte girmişler gibi hissettiğini söyler bir yerde. "Âşık hiçbir an yalnız yaşayamaz; iki ruhlu olmuş, iki kişi hesabına düşünen ve heyecana gelen çift hisli bir insandır," diyerek bir başka kadının çenesini kıstırdığında bunu Nilgün emretmiş gibi geldiği için yaptığını söyler.

> Daha garibi [...] başka bir kadından hoşlandığım vakit hislerime Nil'inki de karışıyor; onu düşünmek ve her kadında kendisinden azıcık da olsa bir şey bulmak zevkimi bir misli artırıyor. (914)

*Nilgün*'ü, klasik aşk romanlarından ayıran önemli bir husus, erkek zihniyetindeki kalıpların yetersizliğini sık sık gözler önüne sermesi. Anlatıcı şehvetle ve hayli ukalaca erkek ve kadın üzerine saptamalar yapar, karşı cinslerin klasik rollerinin üzerinden geçer, ama her seferinde Nilgün ondan öndedir, düşündüklerini, tasarladıklarını boşa çıkarır. Anlatıcının peşin hükümleri de boşa çıkar büyük ölçüde.

Ne var ki romanın kurgusu sonlara doğru kimi peşin hükümlere, kalıplara teslim olur. Nilgün'ün, para ve taht için

Mapa Prensi Ahmet'le evlenmiş olmasına rağmen "temiz" kaldığı ifade edilir. Onun ilk erkeği anlatıcı olmuştur. Böylece anlatıcının kadınla erkeğin cinsel ilişkide bulunmalarına verdiği farklı anlamlar perçinlenir.

> İnatçı, asi, şımarık ve küstah olan Nilgün, ilk gecemizden beri şarkın en uysal, efendisine en itaatli, hatta en emir kulu cariyesidir. (614)

Anlatıcı, Nilgün hayatına girdikten sonra aşkın çeşitli veçhelerini farklı boyutlarda, inişler çıkışlar içerisinde yaşar. Üstelik karşılaştıklarında kırklı yaşlarda olgun biridir, o zamana kadar başından birçok gönül macerası geçmiştir, ama onca ilişkide hiç duymadığı karmaşık hislerle çarpar kalbi Nilgün'den sonra, kafası, zihni hiç olmadığı kadar karışır, kendisine dair de yepyeni bilgiler edinir. Nilgün'ün yalan söyleyip söylemediği, kim olduğu konusunda sürekli tetikte olur, daha doğrusu tetikte olmak zorunda kalır. Nilgün'ün onu yönlendirdiği yollarda görüş netliğini yitirir, kâh neler olup bittiğine, Nilgün'ün kim olduğuna dair kesinkes doğru olduğundan emin olduğu bir şeyleri anladığını düşünür kâh neler döndüğünü hiç anlayamaz hale gelir. Şöyle özetler hislerini:

> Tırnağının ucuna bile hayranım; bu ucu dişlerimin arasında yarı ısırarak tutmak arzusuna kadar, bütün vücudu ayrı ayrı arzularla içimi yakıyor. Lakin verdiği ihtiras sadece cismanîliğinden ileri gelmiyor. Birbirine muvazi [paralel] olarak gönlüm tadına doyulmaz bir rikkatle, fedakârlık hisleriyle, kahramanlıklar göstermek ihtiyacıyla da dolu. Çocuğum imişçesine de seviyorum. Ayrıca zekâsını da beğeniyorum; faziletli buluyorum; kimseye benzetemiyorum. Hülasa muhabbet her tarafımdan yakalamış, benliğimi tekrar sarmış. [...] İnsan benimki gibi sevince, sevgisini

> tatmin edecek çarelerden mahrum âciz mahluk olduğuna acıyor. Cismanî güzelliğini yiyemiyorum; manevi güzelliğini yüreğimin içine sokamıyorum. Öpmek kadar dövmek de yetmiyor. Öldürmekten ve ölmekten başka ne yapılabilir? İnsanlara bu kadar heyecanla, devcesine sevmek kudretini veren tabiat onları kâfi vasıtalarla teçhiz edememiş [donatmamış]. Bize aşkın verdiği enerji elimizdeki maddi ve manevi imkânların yüz misline yetebilir. Kabımıza sığamamamız bundan ileri geliyor. Cinayetlerin ve intiharların sebebi de bu kudret ve imkân arasındaki muvazenesizliktir. (869-870)

Anlatıcı Nilgün'ün de kendisi gibi sergüzeştçi olduğunu düşünür. Macera seven herkes gibi onun da "talihine yani tesadüfe güven[diği], hülyalarının tesadüfler sayesine hakikat olacağına inan[dığı]" kanısındadır. "Maceracı olan, tesadüf kendisini gösterinceye kadar eziyete katlanmasını bilir" Maceraperestlerden söz ederken sözü edebiyata getirir, söz arasında güncel edebiyata dair bir şeyler söyler, ama en nihayetinde sergüzeştçiler için yaptığı saptama, Nilgün hakkındaki görüşüdür aynı zamanda.

> Günün edebiyatı oda, salon ve şehir içi hayatı olmaktan çıkarak sergüzeştçilerin ve en aşağı arz üzerinde mekik dokuyan gezgincilerin eline geçiyor; yani bir nevi psikopatların yahut ehven tabirle nörastani illetine tutulmuşların eline! (907)

Nilgün'e "nörastani" teşhisi koyarken kendisini bu anlamda pirüpak addetmiyordur anlatıcı. Roman boyunca kendisini sık sık siygaya çeker, "Kaç çeşit benliğim var!" diye sorar. Kabahati bütünüyle üstlenmez, başta Nilgün onu deli divane etmiştir, ama başka nedenleri de vardır huyunun suyunun bir tuhaf olmasının; üstsoyunda bozukluklar olsa ge-

rektir. "Kim bilir hangi nesildeki ne ırkı, ne milleti malum olmayan haydut ya da derebeyi dedemin şahsiyetine girdim," derken olumsuz vasıflarını tevarüs ettiği atasına bir ırk/millet biçmediğini, ama ihtimaller arasına derebeylik sokuşturduğunu gözden kaçırmamak lazım. Arada kendini, milletini kayırsa da, şu tespiti yapmamazlık etmez. "Ruh hekimleri [...] geçirdiğim tahavvülleri nasıl izah ederler? Reflekslerimde bozukluk yok, fakat akıl muvazenesine sahip bir adam denir mi bana?"

Popüler aşk romanlarında izahı, ele avuca gelmesi hayli zor, belki de imkânsız olan aşkı anlamaya, anlatmaya çalışmak, ona tarifler getirmek, onun aşamalarını, görünümlerini tartışmak, insanları aşka nasıl baktıkları, nasıl yaşadıkları üzerinden sınıflandırmak, bunların sonucu olarak aşk üzerine genelgeçer sözler, aforizmalar serdetmek çok yaygındır. Kısa, akılda kalıcı ve çarpıcı çözümlemeler revaçtadır, okuyucular bunları küçük sohbetlerde kullanmayı severler, örnek almayı da. Gelgelelim, popüler romanlarda seçilen kahramanların olağanüstü özellikleri olması da âdettendir, kahramanlar gibi onların aşkları da hiç sıradan değildir. Bu özellikle yeğlenir okurlarca, duygu dünyalarında katartik bir etkisi olur, roman kahramanının sözgelimi delicesine duyduğu, bin bir badireye rağmen yaşadığı ya da yaşayamadığı aşkı içerilerden, derinlerden hissetmek, o kişinin adeta yerine geçmek çok önemsenir. Bu türün yetkin örneklerinde aşk üzerinden insan ruhunun karanlık, gri yanlarına dair hikâyeler de bulunur. Bu son sözüm anlatıcı için daha geçerli. Bütün romanı sayfalar boyunca anlatıcının baktığı yerden, onun zihniyeti ve algısı içinden geçerek okuruz, iç dünyasındaki dalgalanmalara tanık olur, fikrisabitlerini, önyargılarını, budalalıklarını, her şeyi çok biliyormuş havasının ardında alık bir yanı[8] olduğunu öğreniriz,

8 Nilgün'ün anlatıcıya ilişkin şu saptaması örnek verilebilir: "Bütün çapkın erkekler gibi sen de kadın ahlâkı bahsinde en çok aldanan bir adamsın. Fransız-

kuşkusuz arzu dünyasının köşe başları, savrulmaları, iyi kötü geçmiş hayatını da aktardığı için bunların nasıl oluştuğu vs. hakkında da bilgimiz olur.

Nilgün, hedefine odaklanmış, işlek zekâsı, oyunculuğu, yabancı dillere yeteneği ve bunun gibi özellikleriyle daha mütekâmil bir kişi olarak çizilmiştir. Onun da gri yanları çokmuş gibi görünse de, ta baştan ne çok şeyi ince ince planladığını öğrendiğimizde taşlar yerine oturur. Zekâsına hayran oluruz, ama iç dünyasının anlatıcıya göre daha düz olduğunu fark ederiz. Sevmiştir, âşık olmuştur, sevdiği adam kolayca yola gelecek birine benzemediği için planlar yapmış ve onları hayata geçirmiştir. Beri yandan, onun için de aşk fırtınalı, uğruna mücadele edilmesi gereken bir şeydir. Düz, kendiliğinden gelişip ilerleyen bir sevme-sevilme ilişkisi değildir, bir ele geçirme oyunudur belki de. Nitekim, o da şöyle ifade eder bu konudaki hislerini:

> Ben, pirinç unu ile sütü tencereye koyup aheste ateşte yavaş yavaş karıştırarak yaptıkları yumuşak aşkı, aşk muhallebisini sevmiyorum. İstediğim aşk, örs ile çekiç arasında dövülen sert, birbirine zıt iki maddenin kıvılcımlar saçarak kenetlenmesi gibi mücadeleci, yorucu, eziyetli olmalıdır. (877)

Anlatıcı için de bu bir ihtirastır. Roman boyunca ele geçirilmeye çalışılanın kadın olduğunu düşünürüz, oysa tam tersi söz konusudur. Kadınların avlandığını (hem de edebiyat yapıtlarıyla!) ileri süren anlatıcı için şaşırtıcı ve gururunu okşayan bir şeydir bunun farkına varmak.

> Nil beni ihtirasla sevdi; asıl maşuk benim ve benim ne mal olduğumu basit bir aşktan çabuk bıkacağımı anladığından

---

lar bu çeşit mahluklara '*mademoiselle sainte touche*' derler, 'el değmemiş azize' sanılan erkek düşkünü kadınlara, kızlara... göründükleri gibi olmayanlara..."

> oyunbazlıklarıyla, bir kaçıp bir yaklaşmalarıyla heyecanımın azalmasını önledi. (886)

Romanın sonunda Nilgün'ün ağzından da ifade edilir bunlar.

> Anladığım manadaki aşkla elde edilmesi imkânsız bir erkektin. Nelere katlanmadım! Güzelliğim yetmezdi; ancak zekâmın kuvvetiyle daima merakını çekerek, bir muamma görünmeye çalışarak yıllarca uğraştım. [...] Bir kadın haydudunu zülfüme esir ettim; kul köle yaptım. Ama ben daha önce, Heliopolis Oteli'ndeki baloda gördüğümden beri senin esirindim sevgilim! Azat kabul etmez esirin! (1028-1029)

Nilgün'ü oyunlar oynamaya sevk eden sadece anlatıcının elde edilmesinin imkânsız olması mıdır? Refik Halid üzerine çok düşmez, Nilgün'ün ifadeleri de bulanık, en sonda esaretten söz etmesi özellikle, ama yine de dönemin cinsiyet rolleri içerisinde kadınla erkeğin eşit konumlarda olamamasının ve adamın klasik erkek rollerini fazlasıyla üstlenmiş olmasının da imkânsızlığın bir nedeni olduğunu düşünebiliriz. Nilgün'ün oyunları da bu anlamda sadece bir "elde etme" girişimi olarak görülemez bence, bu oyunlar aynı zamanda gücün el değiştirmesi ve mevcut "oyun" düzeninin tersyüz edilmesidir. Netice olarak, elbette elindeki imkânlar bu oyunları kurup sürdürmesini sağlamıştır. Bunları neden yaptığını, "Kendini beğenmişin birine ders vermek için... hem de eğlence olsun diye. Param çok, işim yok... vakit nasıl geçer?" diyerek ifade etmiş olsa da hâkim anlayışın ve klasik rollerin kabul edilmediğini söyleyebiliriz. Bu kadar hacimli bir romanı sürükleyici kılan da, yüzlerce sayfa boyunca Nilgün'ün anlatıcıyı bu kez nasıl şapa oturtacağını merak etmemiz olsa gerek. *Nilgün*'e popülerlik kazandıran başlıca özelliklerden birinin de bu olduğunu zannediyorum. Bu, aynı

zamanda klasik cinsiyet rollerinin kadınlar için artık sorgulanır olmaya, bir şeylerin değişmesi ve kadınların bir biçimde bu rol dağıtımına müdahale etmesi gereğinin anlaşılmaya başladığının da göstergesi olarak anlaşılabilir. Anlatılan hikâye eğlenceli, maceralı, egzotik ve "hafif" de olsa derinlerde bu yöndeki arzulara, taleplere karşılık gelmiş olmalı.

Yazıya Refik Halid'in *Edebiyatı Öldüren Rejim* kitabındaki yazı ve söyleşilerinden girmiştim. Yeniden döneceğim. Malum, *Nilgün*'ün büyük bölümü, Hindistan'da, uzak şarkta geçer. Egzotik mekânlar, Türkiyeli okur için nispeten yabancı alışkanlıklar, gündelik hayat alışkanlıkları bolca aktarılır. Bugünün okurları için bu coğrafya o denli ilgi çekici olmasa gerek, günümüzün popüler romancıları pek yeğlemiyorlar buraları – varlıklı insanların buralara seyahat etmeyi çok sevmelerine rağmen. Sanırım bunun nedeni sinema ve televizyonun bu coğrafyanın gizemini kırmış olması. Refik Halid'in zamanındaysa durum çok farklıymış.

> Hepimiz biliyoruz ki yazı ve kitap bahsinde bizim için yılın modası Hindistan... Hindistan'a "gık!" dedik. Adeta bir gazete veya kitap alırken meşhur fıkradaki gibi "Aman yavrum, bir kitap ver ama patlıcansız –yani Hindistansız– olsun!" diyeceğimiz geliyor. [...] Fikir havamızı buram buram kaplayan binbir illetli Hind kokusu, şu iğrenç tifüs lâfı ve sabunsuz kalan yoksul halk bahisleri arasında büsbütün boğucu bir tesir yapıyor, memleketimize o yazılar ve kitaplarla beraber sanki Hindistan'dan inanılmaz derecede ağır Hind ülkesini bize çeşmibülbül bardaklarda altun kaşıklarla karıştırılmış, buğusu üzerinde bir demirhindi şerbeti sunuyor ve bozulan midemizi düzeltmeğe yarıyor. Manzarası da güzel, lezzeti de...[9]

---

9 Refik Halid Karay, *Edebiyatı Öldüren Rejim*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 428-429.

Bu yazı 1943'te *Tan*'da yayımlanmış, *Nilgün* bundan 7 yıl sonra yayımlanmaya başlamış. Okuyucuların ve yayın dünyasının Hindistan'a gösterdiği yoğun ilgiye ilişkin gözlemler, Refik Halid'e bir "orta kat" romanı yazmak istediğinde cazip gelmiş olabilir. *Nilgün*'ün "manzarası" ve "lezzeti" de çok yüksek; olaylar krallar, prensesler, varlıklı insanlar arasında geçiyor, ama anlatıcımız oralardaki sefaletin de farkındadır, bazen biz okurlara bazen prensesine buna dair bir şeyler anlatmaktan geri durmaz.

Anlatmaya, göstermeye çalıştığım gibi, *Nilgün*'de, kadınla erkeğin ruhlarının derinlikleri, arzu dünyaları, aşkın doğası, karmaşası, cazibesi vb. konuların yanında dönemin ruhuna dair de birçok şey ortaya sermiş Refik Halid. Romanda kendisini Casanova'yla karşılaştırırken söylediklerinde bu noktaya da değinir anlatıcı.

> İtalyan serserisini, yaşadığı asrın örf ve âdetlerini belirtmek bakımından kıymetli bulmuyor değilim. Benimki de Casanova'dan daha geniş bir coğrafya mefhumu üzerinde *asrının ahlâk ve telakkilerini, hafifmeşrep tarafını* aydınlatmaya yarayacaktı. O, nihayet Avrupa'nın dar arazisi üzerinde dönüp dolaşabilmişti; beş kıtada fütuhat yapamamıştı. (915)[10]

Bir hafif roman *Nilgün*, yazarı da kabul ediyor, romanın başkişileri de hafif kahramanlar, ancak bu hafiflikler romanı değersiz kılmıyor kesinlikle. Sürükleyiciliği, egzotikliği, hatta erotikliğiyle günümüz okuyucusu için de cazibesinden bir şeyler kaybetmiş değil.[11] Bunun yanı sıra döneminin

---

10 [Vurgu eklenmiştir.]

11 Egzotiklik ve erotikliğe romanın ironik yanı da eklenebilir. Bangır bangır bir ironiden söz edilemez ama Refik Halid'in keskin mizahından izler yok değildir. Yazıda değindiğim diktatör Franco bahsi hatırlanabilir mesela. Bir başkasını dipnotta da olsa anmak isterim. Malum, Refik Halid de "yüzellilikler" diye anılan, Cumhuriyet'in ilanından sonra sürgün edilen yüz elli kişiden biridir.

"*hafif*meşrep tarafını" aydınlattığını da rahatlıkla söyleyebiliriz – kuşkusuz ahlâk telakkilerini de. Dönemlerin, çağların, asırların hafifmeşrep tarafını bu gibi yapıtlar ağır kitaplardan, ağır kahramanlardan daha net gözler önüne seriyor olabilirler. Özellikle yetkin edebiyatçıların kaleminden çıkmışlarsa. *Nilgün*'ün yayımlanmasının üzerinden 70 yıl geçmiş durumda, çok şey değişti bu zaman zarfında, bilgiyi daha geniş alanlarda aramaktayız – hafifmeşrep taraflar da dahil ve öncelikli. *Nilgün* gibi "orta kat" yerleşiği romanların şöyle bir işlevi daha var sanırım: Çağlarının "hafifmeşrep" yanlarıyla "ağır" yanlarının birbiriyle nerelerde, nasıl temasta olduklarını, etkilediklerini, itekledikIerini, çektiklerini, yansıttıklarını görmeye de imkân sağlayabiliyor bu kat.

*Nilgün*'ün sonunda âşıklar muratlarına ererler, artık ne Hint Okyanusu'ndaki devasa bir gemide ne Mapa'da, Seylan'da ya da Kuzey Afrika'dadırlar. İstanbul'da, memleketlerindedirler. Oradaki sosyete hayatına da karışmıyorlardır, gazinolara, kulüplere, balolara, plajlara gitmiyorlardır. Yeğledikleri yerler artık nadiren "konser [salonları] veya bir kır kahvesi[dir.]"

Onca maceradan, deliliklerden sonra vardıkları "ağırmeşrep" bir liman olmuştur.

---

Romanda birkaç "yüzellilik" daha çıkar karşımıza, özellikle anlatıcının yakın arkadaşı Tayfur bunlardandır. Yanı sıra bir yerde Refik Halid'in kendisi de görünür. İstanbul'dan gelen eski gazetelere göz attıkları sırada "aftan sonra memleketine dönmüş [...] bir muharririn romanı tefrika ediliyordu[r.]" Anlatıcı bazı satırları Nilgün'e okur. Nilgün, tefrikadaki kızın kendisinden daha güzel olduğunu söyleyince, anlatıcı, "Daha güzel olabilir. Lakin sen hakikatsin... o hayali bir tip," der.

# *Bülbül Yuvası*'nda Bir Nerime

AKSU BORA

– O halde o fena kadından her şeyi kabul etmeliyiz, öyle mi? Bugün yaptığı gibi her zaman size ağır sözler söylemesine nasıl razı olurum? Buna nasıl tahammül ederim?

Annenin aciyle, ıstırapla dolu bakışları kızının narin yüzünde, titrek ellerinde ve ateşli gözlerinde uzun uzun dolaştı.

– Neri, şeker Nerim benim; buna alışmalı, her şeye alışmalı, her şeye tahammül etmelisin... Bunu anlamalısın kızım; biz orada fakir ve sığıntı akrabalar gibi muamele göreceğiz, her zaman boynumuzu eğmiye, ne yapsalar, ne söyleseler ses çıkarmamıya, en ufak bir şey için yüz bin kere teşekkür etmiye mecbur olacağız. Sen mağrur ve nazik bir kızsın Neri fakat bu vaziyette kendini idare etmiye, hakaretlere ve eziyetlere tahammül etmiye alışmalısın.[1]

Muazzez Tahsin Berkant'ın *Bülbül Yuvası* romanının kahramanı Nerime'yle romanın ilk satırlarında karşılaşırız, adeta bir Dostoyevski karakteri gibi anlatılır: "On iki on üç yaşla-

1 Muazzez Tahsin Berkant, *Bülbül Yuvası*, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1961.

rında bir kızcağız, sarı saçlarını yün bir atkı ile sarmış, delik ayakkabılarının fazla su almaması için taştan taşa atlıyarak bakkaldan eve doğru koşuyordu. Soğuktan moraran elleri arasındaki paketi düşürmemek için onu göğsünün üstüne sıkı sıkı basmış, etrafına bakmadan, çevik bacaklarının var kuvvetiyle ve nefes nefese koşuyordu." Dostoyevski romanlarında soğuktan elleri moraran küçük kızların başına kötü şeyler gelir, sonları da fenadır. Neyse ki Muazzez Tahsin dünyanın kötülüklerinden haberdar olsa da, adalete inanır, okurunu üzmez. İyilerin er ya da geç kazandıkları türden bir adalet.

Nerime ve annesi Hatice Hanım'ı yoksulluk içinde görürüz ama hemen anlarız, güngörmüş bir ailedirler aslında. Baba yüksek düzeyde bir memurdur, bir zamanlar sahip oldukları bir servet vardır hatta. Şimdiki yoksulluğun sebebi hem babanın hem de büyükbabanın asaletidir. Eski bir miras işini sulh içinde halletmeye çalışıp da akrabalarının soğuk muamelesine maruz kaldıklarında, mirastan tamamen vazgeçmişlerdir. İşte şimdi, kendilerinin hakkı olan mirasa el koymuş bu amcaoğluna muhtaçtırlar. Ona olsa yine iyi, adam ölmüştür ve miras tartışması sırasında tıynetini göstermiş bulunan hain karısından yardım istemek zorunda kalırlar. Süheyla Hanım'dan. Hatice Hanım'a karşı "gayet müteazzım ve mağrur bir tavır almış" ve hatta ona şöyle demekten çekinmemiştir bu Süheyla Hanım: "Sizin gibilere zengin olmak yakışır mı? Kocamın, sözünüze inanarak size para vermemekle pek iyi bir iş yaptığı besbelli. O parayı da bundan evvel kayınpederinizin ve kocanızın eline geçen başka paralar gibi rüzgarlara savuracaktınız."

Romansın maddiyatla alakası olmadığını kim söylemiş?!

Ana kız İstanbul'dan İzmir'e giderler, Süheyla Hanım ve oğlu Feridun'un konağına sığınırlar, Hatice Hanım kısa zaman sonra ölür – bu ölümde konakta gördüğü kötü muame-

lenin ve sırtına yüklenen ağır ev işlerinin etkisi olmuştur. Kadıncağız ölüm döşeğinde Feridun'dan kızına sahip çıkması, onu okutması için söz alır, böylece Süheyla Hanım'ın bütün itirazlarına rağmen, Nerime İstanbul'a, yatılı bir okula gönderilir. Dört yıl sonra mezun olup İzmir'e döndüğünde, çalışma azmiyle doludur. Artık akrabalarının kötü muamelesine maruz kalmayacak, kendini geçindirebilecektir. Feridun onun çalışmak istemesine hak vermekle birlikte, "vasilik ettiği bir akraba kızının" dışarıda çalışmasını uygun bulmadığını söyler, bunun üzerine Nerime'nin onun fabrikasında işe başlamasında anlaşırlar.

Nerime'nin dönüşünden sonra, konaktaki vaziyeti yavaş yavaş düzelir, bu değişim tabii ki Feridun'un ona âşık olması sayesinde gerçekleşmiştir. Yengesinin her bir aşamadaki itirazlarına ve engelleme çabalarına rağmen, Nerime ve Feridun evlenirler.

Romansın kadın karakterlerinin karakter değil de "tip" oldukları söylenir, en azından bizim Nerime için aksini iddia etmek güç. Sonuçta bir melodramda karakterinizi ne kadar gösterebilirsiniz? Zaten okurun ondan öyle bir beklentisi de yok, hain ya da sersem kadınların yanında zekâsı, çalışkanlığı, güzelliği ile parıldasın, yeter. O da öyle yapıyor. Hikâye epeyce basit, iyiler ve kötüler ve Feridun var. Sonuçta iyiler kazanınca, Feridun da kazanmış sayılıyor. Feridun'un kazanan tarafta olmama ihtimali yok aslında, bizzat ödül olduğu için.

Madem öyle, bir karakter olduğu bile şüpheli bu kadında ilgimizi çeken ne olabilir?

Bana öyle geliyor ki, tam da karakter olmayışıyla, yalnızca bir "temsil" oluşuyla ilginçtir Nerime. Tıpkı gölge oyununda Hacivat ve Karagöz'ün olduğu gibi. Kendisinden başka, daha fazla bir şeyi temsil eder.

## Aşk ve birkaç şey daha

Romans üzerine yazılanlar, ki enikonu bir literatür oluştu Janice Radway'in *Reading Romance*'ından[2] bu yana, neredeyse kırk yıl geçmiş üzerinden, kahramanlarla uğraşmaz pek. Bu literatürün kahramanı, okurun ta kendisidir. Neden okuyor, nasıl okuyor, beklenti ve arzuları neler, hakkında söylendiği gibi sünger beyinli biri mi, sıkıcı hayatından kaçmaya mı çalışıyor, aklı ancak romansa mı yetiyor? Kültürel çalışmaların en parlak zamanında, dikkatin odağı kültür endüstrisi ürünlerinin üretiminden tüketimine doğru kaymışken, böyle olması anlaşılır. Romans hakkında "toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretiyor"dan daha ilginç bir şeyler söyleyebilmek için okurun nasıl okuduğuna bakmak fena fikir değildir nitekim. Aslına bakarsanız, Radway'den de önce yazılan bir kitabın adı, neler döndüğüne ilişkin iyi bir fikir veriyor: *Loving with a Vengeance: Mass Produces Fantasies for Women*[3] (Türkçeye *Hınçla Sevmek* diye çevrildi – intikam olarak aşk da denebilirdi!). Kriminal bir tınısı yok mu sizce de? Nitekim, Tania Modleski bu kitapta başına türlü türlü işler gelen erkek kahramanları sayıp döker: Kör olan mı ararsın, bacağı kırılan mı, hastalanıp yataklara düşen mi, bütün servetini bir gecede kaybeden mi... Erkeklerle ilgili bu fantezilerin kadınlara neden cazip geldiğini sorar. Belki de aşk romanlarına gömülen kadınların aradığı şey biraz da intikamdır? Gerçi bu damar sonradan, 2000'li yıllarda epey saçma bir yere, romansın bir tür "direniş" olduğu iddiasına doğru gitti ama neyse, konumuz bu değil! Gündelik hayat politikası denen zorlu alana girip Nerime'yi kaybetmeyi göze alamayız.

---

2 Radway Janice, *Reading The Romance*, University of North Caroline Press, Kuzey Carolina, 1991.

3 Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Routledge, Londra, 1982.

Türkiye'de popüler aşk romanları dendiğinde hâlâ ilk akla gelen yazarların, Muazzez Tahsin Berkant, Güzide Sabri ve Kerime Nadir'in eserleri üzerine yaptığı tez çalışmasında Aslı Güneş,[4] biraz farklı bir problematikten, metinlerin işlevi meselesinden yola çıkıyor: Birer medenileştirme aracı olarak aşk romanları. Tezin başlığı, "Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları"

Kozmopolit bir imparatorluktan ulus devlete dönüşen, modernleşen bir toplumun "içtimai hayat"ı nasıl olacaktır? Güneş haklı olarak Türkiye'nin modernleşme tarihini araştıranların Cumhuriyet'in nasıl bir kimlik yarattığı üzerine yazdıkları onca metnin popüler edebiyatı dışarıda bırakmasından yakınıyor. Ona göre, Muazzez Tahsin'inkiler de dahil olmak üzere popüler aşk romanları, birer adab-ı muaşeret kılavuzu olarak iş görürler, "Kemalist modernleşmenin ideal yurttaş tanımındaki 'makbul davranışlar' dizgesinin en stilize biçimde dile getirildiği metinlerdir" (2). Kamusal alanda yurttaşlık bilgisi kitaplarının yaptığını, özel alanda aşk romanları yapar. Bir anlamda, kadınlara özel yurttaşlık bilgisi kitapları olarak düşünülebilirler yani.

Jane Austen'ın romanlarının da içinde olduğu adab-ı muaşeret romanları geleneğinin (*novel of manners*) Türkiye'deki kolu da diyebiliriz. Gömlek ütüsünde kolanın önemi yahut kabul gününde ikram edilebilecek kek tarifi türü yazılarla dolu dergilerin hitap edebileceğinden çok daha geniş kesimlere ulaşabilir romanlar. Hele bir de filme uyarlanırlarsa. Kola meselesi bir kenarda durabilir zaten, kadınlık ve erkeklik bilgisidir önemli olan: Nasıl kadınlar seçilmeye layıktırlar ve hangi erkekleri ödül olarak görebiliriz?

Popüler aşk romanlarının görgü kitabı olarak iş gördük-

---

4 Aslı Güneş, "Kemalist Modernleşmenin Adab-ı Muaşeret Romanları: Popüler Aşk Anlatıları", yayınlanmamış doktora tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2005.

lerini kabul ederim, zaten Aslı Güneş en kuşkucuyu bile ikna edecek yetkinlikte bir çalışma yapmış. Yine de böyle bir problematik içinde pekâlâ yan yana durabilecek romanların bir başka soruyla, metnin duygusunun ne olduğu sorusuyla bakıldığında, birbirlerinden epey farklı olduklarını düşünüyorum. Bunu söylerken, aklımda *Gurur ve Önyargı* ile *Jane Eyre* var. Temaları bu kadar benzeyip duygusu bu kadar farklı olan iki hikâye. Aşk, evlilik, sınıfsal fark, kendini yetiştirme ve öğrenme, olsa bir dert olmasa ayrı dert olan aile... Tabii ki ikisi de mutlu sonla biter, tabii ki ikisinde de aşk uğruna bazı fedakârlıkların yapılması, bir şeylerin öğrenilmesi gerekir. Ve biri o kadar hafif ve neşeli, diğeri öyle ağır.

Muazzez Tahsin'in romanları, *Gurur ve Önyargı*'dan çok, *Jane Eyre* hattından gider; mizahı az, çilesi çok cinsten. *Jane Eyre*'den kuvvetle esinlenmiş *Dağların Esrarı* romanı bir yana, diğer romanlarda da bu fakir, ince, duyarlı mürebbiyenin soluğu hissedilir. "Sen mağrur ve nazik bir kızsın Neri" Örneğin Nerime de tıpkı Jane'in başına geldiği gibi, yengesinin zalimane tutumu sebebiyle yarı aç yarı tok, tavan arasındaki ısınmayan bir odada yaşar, kendisinden beklenen her şeyi fazlasıyla yerine getirir ama asla gururundan taviz vermez ve bu yengesini deli eder. Kadın durmadan Nerime'nin saçlarıyla uğraşır (güzel, bukleli, sarı saçları vardır), onları ıslatıp yatıştırmasını, örmesini, gözden uzak tutmasını ister. Çünkü bu saçlar, şımarıklığın ve dikkat çekme arzusunun cisimleşmesidir onun gözünde. Biçare Nerime, sesini çıkaramaz. "Bu kuvvetli insanların yanında hiçbir zaman haklı çıkmıyacağını anlamıştı. Yaşı küçük olduğu halde sefaletin ve ihtiyacın getirdiği büyük tecrübeler ve her zaman kendi kendisini idare etmek için gösterdiği gayretler sayesinde vaktinden evvel inkişaf eden muhakeme kudreti, ona bu evde böyle çok daha haksız muamelelere maruz kalacağını hissettirmişti."

Bu size de "fakir ama gururlu bir genç vardı" repliğini hatırlatmadı mı?

Gelin burada uzunca bir parantez açıp o repliğin nasıl bir duygu durumuna işaret ettiğinden bahsedelim.

Raymond Williams "duyguların yapısı" kavramını ortaya attığında, sosyal teorinin uzun bir geleneğine bağlanıyordu: Felsefenin yabancılaşma kavramının insan bilimlerindeki kullanımlarından tutun, Simmel'in (aslında Durkheim'ın bile!) duyguları birer toplumsal fenomen olarak ele almalarından çıkın. Yani, duygu meselesini kitlelerin manipülasyonu problematiğinin ötesinde, çok daha derinlemesine ele almış kuramcılar vardı zaten –Williams'ın yaptığı, duyguların da tıpkı ideoloji gibi işlediğini göstermek oldu–, belirli dönemlere egemen olan belirli duygu yapıları vardı: Toplumsal bütün, parçalara ayrılarak çalışılıyordu; ekonomi, sosyoloji, kültür vb. ayrımlarla. İşte bütün bu parçalama işinden sonra, hâlâ "sahipsiz" bir parça kalıyordu, bu da duygu yapısı idi. Hangi dönem çalışılmaktaysa, o dönemin duygu yapısı. Ve bu, ancak kültür ürünleri üzerinden anlaşılabilecek bir şeydi – çünkü toplumsal yaşamı parçalamayıp bir bütün halinde gören ve gösteren, yalnızca onlardı. Yani duyguların yapısını diğer tecrübelerin dışında, ayrı bir alan olarak değil, her bir tecrübenin parçası olarak görmek gerekirdi – yine de bir "yapı"dan nasıl söz edilebilirdi böyleyse? "Dürtüler, bastırmalar ve tonlar"ın bir örüntüsünün, bir tür tutarlılığın izi sürülebilirdi ki işte kültür ürünlerine (filmlere, romanlara, şarkılara...) kulak kesilerek yapabileceğimiz bir şey de buydu. Ancak onlara bakarak yapabileceğimiz şey.

Dikkat ederseniz, sosyal karakter kavramı ile duygu yapısı kavramı arasında bir "yakınsama"dan söz edilebilir gibi görünüyor. Belirli duygu yapılarının cisimleşmiş hali olan sosyal karakterler.

Diyelim "neoliberal özne" denen şahıs, belirli bir ekonomik/toplumsal/tarihsel bir bağlam içinde tanımlanıyor ve bu sosyal karakterin ayırt edici özelliği olarak da narsisizm vurgulanıyor – kendi yapabilirliğine, iktidarına ikna edilmiş biri. "Kendine yatırım yapmak" falan gibi laflarla kafası ütülenmiş, varoluşunun temel kipi görünmek olan bir insan. Bir yandan da bunca güvensizliğin, korkunun ve belirsizliğin dolaşımda olduğu bir zamanda narsisizm mi öne çıkar, histeri mi, emin olamıyoruz – hele çeşitli günah keçileri etrafında dönen kitlesel histeri nöbetlerini düşündüğümüzde! Bu sosyal karakterin nasıl bir duygu yapısı içinde düşünülebileceğini anlamaya çalıştığımızda, onun kahramanı olduğu kültür ürünlerine, diyelim Sally Rooney romanlarına bakmamız uygun olur. Çünkü bir roman, hayatı bir bütün olarak görmemizi, yaşarkenki fragmanterliğin üzerine çıkıp dünyaya bakmamızı sağlar. Böylece, kendine yatırım yapmak denilen tuhaf uğraşın insanların birbirleriyle ilişkilerini nasıl sakatladığına dair bir fikir edinebiliriz.

Paranteze iki şey daha ekleyip Nerime'ye döneceğim – kızcağız bu kadar yükü nasıl taşıyacak bakalım!

Yurttaşlığın başka şeylerin yanında, duygulanımsal bir kavram olduğunu ileri sürdüğü yazısında Bilgin Ayata,[5] devlet ile birey arasındaki kurumsal bağın anahtar biçimi olarak yurttaşlığın bileşiminde her zaman duyguların yer aldığını söylüyor: "Plato gibi en erken kavramsallaştırmalarda bile, iyi bir yurttaşın nasıl olması gerektiği tartışmalarında duygulanım ve duygular kritik bir rol oynadılar." Yani, yurttaşlık politikaları her zaman makbul ve kabul edilemez duyguların hangileri olduğuna ilişkin bir ayrımı da içerdiler. Bu duyguların yalnızca "biz" ve "onlar" arasındaki ayrımı çi-

---

5 Bilgin Ayata, "Affective Citizenship", *Affective Societies: Key Concepts*, der. J. Slaby ve C. Von Scheve, Routledge, Londra, 2019, s. 131.

zenler olduğunu kim iddia edebilir? Sınır çizmek her zaman içeriyi düzenlemeyi de gerektirmez mi?

Tıpkı adab-ı muaşeretin gündelik yapıp etmeleri, özel alanı düzenlediği ve böylece makbul yurttaşı tanımladığı gibi, bu yurttaşın duygularının da şekle şemale sokulduğu, isimlendirildiği, hikâyeler içinde anlamlandırıldığı doğru değil midir?

Aşk, bu "şekle şemale sokma" işinin asli bir aracıdır – modern yurttaşın bağlılıklarının ve arzularının bir metaforu gibi... Geleneksel toplum modernleşirken, tam o geçiş sürecinde, aşk romanlarının imkânsız aşkları anlatmayı bırakıp mutlu sonlara doğru açılmasını böyle de anlayabiliriz. Mutlu sona, yani evliliğe! Dilaşuplarla Mahpeykerlerin acıklı hikâyelerini geride bırakıp aşkın mümkün ve "makul" olduğu hikâyelere geçmişizdir artık.

Nerime'nin hikâyesi, aşkın mümkün olduğunu göstermesi bakımından, yeni bir zamana ve iyimserliğe işaret eder. Bir de, kadınlara yönelik bir vaade: Kahramanı olabileceğiniz bir hikâye var ve bu hikâye, sizi yalnızca mutlu bir yuvaya değil, adalete ve eşitliğe de götürebilir.

Dikkat çekmek istediğim son nokta, tam olarak bununla ilgili: Kadınların yurttaşlığına ilişkin biçimleyici anlatının adalet ve eşitlik umutlarını barındırdığı doğrudur ama bu, kadınlar arasındaki farklılıkların bir kez daha çizilmesiyle olur. Makbul (ve makul) kadınlar, olmadık adamlara âşık olup bu aşk uğruna olmadık işler yapmazlar. Onların aşkları, evlilikle sonuçlanır. Bu kadınlar, oturup kalkmasını, dans etmesini, yerine göre giyinmesini, evlerini zevkle döşemeyi bilirler. Galiba içerlemeyi de. Bir sebeple fakir düşmüş de olsalar, iyi ailelere mensuplardır; bu bakımdan, bildikleri her şeyi adeta doğallıkla öğrenmişlerdir. Güzeldirler muhakkak ama "cismani" varlıklarıyla değil, kültürleriyle tanımlanırlar. Yani, kadınların doğallıkla erkeklerin

ise kültürle tanımlandıkları klişesi, onlar için (artık) geçersizdir. Bir başka deyişle, kadınların yurttaşlık bağını kuran şeyin annelik olduğu doğru olsa bile, bu kadınların anneliği yalnızca bedenle, ana diliyle, fedakârlıkla tarif edilmez. Onlar, çocuklarını eğitebilecek ve disipline edecek kültürel donanımı haizdirler.

Orta sınıf (ya da belki Aslı Güneş'i takip ederek "bürokratik elit" demek lazım) kadınlığın bütün kadınlar için bir norm olması, böyle mümkün olur: Anadolu kadınından farklı, bedeniyle ve emeğiyle (yani ezilmişlikle) değil, görgüsüyle tarif edilen bu kadın için, mutlu aşk kadar eşitlik de mümkün gibidir.

Belki de Nerime'yi pek de hafife almamalıyız; karakter olduğu şüpheli de olsa, kahraman olduğu kesin!

Fakir ve gururlu genç kızın artık fakir olmayan ama hâlâ gururlu kadına dönüşümüne biraz daha yakından bakabiliriz artık.

## Kahramanın aşk yolculuğu

Dönüşüm macerası, erkek kahramanın evden ayrılmasıyla başlar Campbell'e kulak verecek olursak. Engebeli ve dolambaçlı bir yola çıkar, başına bin türlü şey gelir, dostlarla ve düşmanlarla karşılaşır, dostlardan yardım alır, düşmanları yener, engebeleri aşar, dönüş yolunu bulur. Nerime için bu maceranın sahnesi, evdir. Evet, evden ayrılıp geri döner o da ama dört yıllık okul hayatını bir maceradan çok, ipekböceğinin kozası gibi düşünmek doğru olur – bir buçuk sayfada özetlenip geçilen dört yıl. (Müdürenin onu öz kızı gibi sevdiğine şöyle bir değinilse de insan *Jane Eyre*'in Maria Temple'ını aramıyor değil. Helen Burns'u, oradaki homoerotik gerilimi...) İlle de Campbell'in kahramanıyla bir paralellik kuracaksak, Kandilli Kız Lisesi'ni yolda karşılaşılan bil-

ge kişilere benzetebiliriz. Savaşında ihtiyaç duyacağı iksirleri (ya da öğütleri) verip kaybolan yardımcı kuvvetlere.

Okulda kimlerle arkadaş oldu, derslerde anlatılanlardan başka hiçbir şey mi öğrenmedi, kızlar arası çete savaşları var mıydı, başkalarının aileleri onları ziyaret ettiğinde üzülüyor muydu... Ne bileyim, insanın aklına bin tane soru geliyor. Bunların hiçbirinin cevabı yok. Nerime'nin okuldan aldığı tek şey, diploma gibi görünüyor. Daha sonra Feridun'un fabrikasında çalışmasını sağlayacak iksir.

Artık kimseye muhtaç olmadan, kendi ayakları üzerinde durabileceğine ilişkin umudu ona veren, işte bu diplomadır. Kimseye muhtaç olmak istemez, bunun sebebi başına buyrukluk değil, gururdur. Çünkü döndüğünde yengesinin ve yengesinin sersem yeğeni Nesrin'in aşağılayıcı muamelelerine maruz kalacağını bilir; Feridun'un soğuk azametinden korkar. Korkmakta haklıdır, tatillerde geldiğinde ona hizmetçi muamelesi yapmışlardır:

> Eğer Süheyla hanımla Nesrinin ağır sözleri, yerli yersiz tekdir ve tenkitleri olmasaydı Nerime belki de bu işleri tabii görebilecekti. Neticede bu aile kendisini aralarına kabul etmekle ve sonradan, herhangi sebep altında olursa olsun, kendisini tahsil ettirmekle ona en büyük iyiliği yapmış değiller miydi? Buna mukabil, kendisinin de onlara karşı birçok vazifeleri olacağı muhakkaktı. Binaenaleyh Nerime bu vazifelerini yapmıya kendini mecbur biliyor ve ne olursa olsun, isyan etmemiye azmediyordu; fakat sabır ve metanetin de bir hududu olduğunu gerek Süheyla hanımın gerekse her gün daha çirkinleşen ve çirkinleştikçe gurur ve azameti artan Nesrin hanımın anlamaları icap etmez mi?

Bizim kahramanımız isyankâr değil. Sabır ve metanetin de sınırları olduğunu söylese de, onun kahramanlık eylemi is-

yan değil. Aslına bakılırsa, kahramanlığı eylemle değil, tam tersine, bir tür eylemsizlikle, olduğu şeyde ayak diremekle ortaya çıkıyor (isyan etmemesi içerlemediği anlamına gelmez ama!). Güzellik, çalışkanlık ve erdemle. Bu bakımdan, güzellikle hiç ilgisi olmayan ama erdemli kalabilmek için cesaretle yollara düşen Jane Eyre'den farklı. Jane'in kendini bulması için ailesinden uzaklaşması gerekmişti, Nerime pek uzağa gitmedi. Kuzeninin fabrikasında çalıştı ve sonra da onunla evlendi.

Kahramanımızın aşka yolculuğu aile coğrafyasının dışına pek çıkmadı, zaten Nerime bir Çalıkuşu değil nihayetinde! Buna yeniden dönelim ama önce şu gurur, azamet, isyan etmeme azmi filan üzerinde biraz daha duralım derim.

Kadınların erkeklere öfkesinin izlerini popüler aşk romanlarında arayan çalışmalardan söz etmiştim daha önce, 1980'lerde yapılan ve kadınların bu türü neden bu kadar sevdiklerini soran çalışmalardı bunlar. *Bülbül Yuvası*'nda da öfke eksik değil ama bu öfkenin hedefi Feridun değil. Neredeyse hiç. Nerime henüz yatılı okula gitmeden önce, Feridun'un fabrikasından atılan küçük bir oğlanın davasını savunduğunda ve karşılığında sert bir biçimde cezalandırıldığında, öfke mi arzu mu olduğundan emin olamadığımız kuvvetli bir duygu patlaması görüyoruz. Aslına bakarsanız, Feridun ile Nerime aşkının doruk noktası diyebiliriz bu hadiseye çünkü görüp göreceğimiz tutku o kadar!

> Bir hafta odandan dışarı çıkmıyacaksın ve yalnız su ile kuru ekmek yiyeceksin. Ondan sonra da gelip karşımda diz çökerek benden af dileyeceksin. Bu ceza kâfi gelmez ve gene uslanmazsan sonra ben yapacağımı bilirim artık, anladın mı arsız kız?

Sonra Feridun bu yaptığının cezasını görüyor mu? Kolu mu kırılıyor, kör mü oluyor, hiç değilse işleri mi bozuluyor?

Hayır. Tabii ki hayır. Ceza falan yok. Ama şöyle bir sahne var, belki okurun yüreğini soğutur:

> Merdivenin son basamağında durmuş, kolu üstüne yatırdığı kedinin ipek tüylerini okşuyordu. O kadar dalmıştı ki, sofanın ta ilerisinde bir kapının açıldığını ve Feridun Beyin ayak halısı üzerinde ağır adımlarla ilerliyerek kendisine yaklaşmakta olduğunu fark etmedi.
>
> Akşamın son ışıkları merdiven üstündeki camdan geçerek genç kızın sarı saçlarını, yüzünün düzgün çizgilerini aydınlatıyor ve eski bir elbise içinde narin çizgileri gizlenmiyen ince vücudü bütün gençliği ve güzelliğile gözleri okşuyordu.

Fakir ama gururlu kızın zaferi! Arsız kız ha?!

Öfkenin asıl hedefi ama, habis yengeyle çirkin yeğeni Nesrin. Hele o Nesrin! "Huyu gibi kendi de soğuk! Nedir o kayış gibi saçlar, o çilli yüz, o çipil gözler! Fakat bütün bunların ehemmiyeti olur mu? Nesrin Hanım zengin bir kızdır!" Nesrin büyüdükçe çirkinleşir, çirkinleştikçe kibri ve soğukluğu artar. "Kara kuru boynunu" ortaya seren zevksiz ve pahalı kıyafetler mi giymez, donuk ve cansız saçlarını şekilden şekle mi sokmaz. Nesrin çirkin, zengin ve kötüdür ama kötülüğü eylem halinde değildir pek – Süheyla Hanım ise evlerden ırak! Şu küçücük bölümü aktarmakla yetineyim:

> Fakat bütün bu sebepler onun Nerime'ye karşı duyduğu düşmanlığı ve kini arttırmaktan hali kalmıyordu. O sığıntıya eskiden olduğu gibi muamele edemediği ve kalbinin zalim duygularını tatmin edemediği için, içinden büyük bir öfke taşıyordu. Hayır, artık buna imkân yoktu. Olsa olsa ona arada bir tahkir kelimesi, ağır ve dokunaklı bir söz fırlatabiliyor ve ona boş saatlerinde yapılacak işler tahmil ediyordu.

Peki okuru (ve herhalde yazarı da) öfkeyle titreten bu melun kadına karşı Nerime ne hisseder, öfkelenir mi? Gözleri çakmak çakmak, güzel yüzü öfkeyle kızarmış bir halde Feridun'un karşısına dikildiği gibi ona da karşı çıkar mı? Ne gezer. Onun Süheyla Hanım'a öfkesi, bir gurur perdesi arkasında kalır:

> isyan ve kinini kalbine gömmiye ve bütün şahsi mülahazaları bir tarafa bırakarak bu aileye karşı olan borcunu biraz olsun ödemeye, geceleri geç vakte kadar çalışmaya başlamıştı. Artık kendi hayatını tamamiyle istihkâr ediyor, yalnız gururunu ve izzeti nefsini korumağı düşünüyordu.

Gururun ve izzet-i nefsin hayatın önüne geçmesi, kinin kalbe gömülmesi...

Kemalettin Tuğcu'nun da kötü kalpli üvey annelerin, yengelerin, hain amcaların elinde hırpalanan gururlu oğlanların hikâyelerini anlattığı 1940'larda ne olmaktaydı da biz aşk romanı diye bu izzet-i nefis ve gurur hikâyelerini okuduk? Okumak ne kelime, bunlara bayıldık?

Bu eserlerin ortaya koyduğu duygu yapısını nasıl tarif ederiz?

Belki de şöyle sormak daha doğru olacak: *Bülbül Yuvası*'nın anlattığı, nasıl bir aşktır?

## Kadınlık arzuları

Popüler aşk anlatılarının tarihi boyunca öylesine değişmiş olmasına rağmen sanki hep aynı şeyden söz ediyormuş muamelesi görmesinde herhalde bunların küçümsenmesi kadar aşkın "özünde" değişmeyen bir şey olduğuna dair köklü inanç da vardır. Bir adam ve bir kadın var, birbirlerine âşık oluyorlar, birtakım engeller çıkıyor, yanlış anlamalar oluyor ama sonunda kavuşuyorlar!

Bir bakıma, *Bülbül Yuvası* da bu hikâyeyi anlatıyor. Hele popüler bir aşk romanının ne demek olduğu hakkında bu kadar net bir fikriniz varsa.

*Bülbül Yuvası*'nı bir çiftin hikâyesi olarak görebilmek için, sahiden bu net (ve yanlış) fikre ihtiyaç var bence. Romanda bir çiftten söz edilecekse, bu olsa olsa Süheyla Hanım ve Nerime olurdu! Feridun ödüllük kurban gibi bir şey; arzu nesnesi olamayacak kadar gri, insanın düşüncelerini meşgul edemeyecek kadar sürprizsiz bir adam. Üstelik mutlu son Feridun ve Nerime'nin birbirlerine kavuşmalarıyla değil, Süheyla'nın nihayet, bir torunu olduğu zaman, Nerime'yi bağrına basmasıyla gerçekleşiyor.

Roman boyunca asıl çatışma ve tutku, Süheyla'nın nefreti ve Nerime'nin bastırılmış öfkesinde karşımıza çıkıyor. Bu bakımdan, *Jane Eyre*'den de, *Gurur ve Önyargı*'dan da başka bir hikâye anlatılıyor aslında. Bizimki bir aile hikâyesi, Feridun ve Nerime de kuzenler nihayetinde!

Zengin olmuş (ya da servetini kaptırmış), ailenin yaşayışına dair birtakım düzenlemeler yapmış, fabrikayı kurmuş, müştemilata yoksul akrabaları yerleştirmiş, asil ya da görgüsüz kadınlarla evlenmiş birtakım babalar olmuş vaktiyle, artık yoklar. Çocuklarını iyi kötü yetiştirmiş, onlara pek sözü geçmeyen birtakım anneler var yalnızca. Süheyla Hanım onlardan biri, bahsetmeye değer bir şeyler yapan tek anne de o. Ve sadece Nerime'nin değil, okurun da içini öfkeyle dolduruyor.

*Bülbül Yuvası* romanına ismini veren küçük bir ev var; bu ev, olayların cereyan ettiği köşkün müştemilatı ve burada yaşayan aile de Süheyla Hanımların uzak bir akrabası. Uzak ve yoksul. Tıpkı Nerime ve annesi gibi. Ama onlar gibi gururlu ve içli değiller, tersine, şarkılar söyleyip dans etmeyi, eğlenmeyi, ellerine biraz para geçince olmadık şeylere harcamayı seviyorlar. İçerleme ne kelime, olsa olsa hafife alma ve neşeden söz edilebilir bülbül yuvasında. Bu ailenin oğlu

Nejad, ilk karşılaşmalarında Nerime'ye şöyle söylüyor: "Bu kadar zengin oldukları halde paralarından istifade edememeleri ne yazık! Günün birinde Feridun Beyin taş kesildiğini göreceksiniz yahut altın külçesi..." Feridun hakkında roman boyunca düzülen methiyelerin yanında ne kadar doğru bir saptama! Ama adam altın külçesine dönüşmek yerine altın saçlı Nerime'ye âşık olmak suretiyle yumuşayıp bu korkunç kaderden kurtulacak.

Süheyla Hanım, "hepsi artist olmak hevesinde"ki bu aileyle görüşmesine ancak annesiyle birlikte olma şartıyla izin veriyor. "Siz de birlikte giderek ona daima o ailenin kusurlarını, intizamsızlığını, israfını, tasasızlığını ve fazla neşesini göstererek kızınızın onları taklit etmemesine dikkat etmelisiniz" diyor.

Bu aile içindeki tek "fena kalbli" kişi, dul hala Meliha Hanım. Nitekim bu kadın Nejad'ın Nerime'ye aşkını kullanarak ve Feridun'un ilgisini çekmeye çalışarak birtakım oyunlar kuruyor ama başarıya ulaşamıyor.

Romanda aile dışında neredeyse tek bir kişinin bile bulunmaması, mutlu sonu tehlikeye düşürenin de bir biçimde "içerden" biri olması, klostrofobik bir etki yaratmıyor değil. Modern çekirdek aile ideali de bir yere kadar belli ki! Çekirdek olacaksa da kendi başına duracak diye bir kural mı var?!

Yine de, romana adını veren ev ve bu evde yaşayan güzel sesli, yakışıklı ve eğlenceli Nejad, okurun içine bir şüphe düşürüyor: Belki bütün bu kapalı dünyadan bir çıkış, daha aydınlık, daha ferah bir yer vardır?

Bu evin romandaki işlevi epey şüpheli. Nerime ile Feridun'un aralarında bir gerilim katmanı daha yaratmak desek, değil – Meliha'nın oyunları o kadar etkisiz kalıyor ki, olmasa da olurmuş dedirtiyor okura. Nerime'nin hain yengesinden kaçıp sığınabildiği "iyi aile" desek, belki. Ama bu ailenin annesi öyle güçsüz, aralarındaki ilişkiler öyle gevşek ki,

bir ağırlık merkezi oluşturması zor. Hep orada, ne hissedeceğimizden emin olamadığımız bir tuhaf yer. Neşe ve aydınlık var ama hafif bir endişe de yaratıyor – evin kendisi de, içinde yaşayanlar da. Pek düzen intizam bilen tipler değiller. Nejad çok hoş ama ne istediği belli değil, kız kardeşleri şeker mi şeker ama güvenilmez, anneleri yumuş yumuş ama darda kalınca ona sığınmak kimsenin aklına gelmez. Bir de Meliha var üstelik.

Belki de romandaki varlık sebebi, içimize şüphe düşürmesidir. Evlendiklerinde Feridun ve Nerime bu evi tadil ettirip oraya taşınıyorlar, eski sakinleri dağılıp gidiyor, bizimkiler vaktiyle bir ihtimal olmuş olan bu yerde yaşamaya başlıyorlar.

Böylece kahramanın yolculuğu, başladığı yere çok yakın bir yerde bitiyor. Bir ara başka bir ihtimal olma ümidi veren müştemilatta. İhtimal falan yokmuş.

## Durduk yere kahraman olunmaz

Nerime, bir tür "aktif eylemsizlik"le bir aşk romanının esas kızı olmayı başardı ama ona "kahraman" diyebilir miyiz? Öfkesini içine atarak, gururu nedeniyle isyan etmeyerek, içerleyerek, içerleyerek, içerleyerek... Bu nasıl bir kahramanlıktır?

Daha önemlisi, "sen olduğun halinle tam ve tamamsın, bir şey yapmana, değişmene gerek yok. Cam pabuçlar senin ayağın için yapıldı, prens de dönüp dolaşıp seni bulacak" diyen bir hikâyeyi bağrına basmak ne anlama gelir?

Çalıkuşu Feride'nin onca macera yaşayarak geldiği yere, kuzen evliliğine Nerime neredeyse evin bahçesinden çıkmadan vardı (Feridun'un fabrikasına gitmek için bile özel bir geçit var yani, o kadar olur!). Üstelik Feride Kâmran'a âşıktı, gurur yüzünden yollara düşmüştü. Bizimkinin aşkı pek sö-

nük, gurur yarasını açan da adam değil, iki kadın. Nerime, güzelliğinin, erdeminin ve tabii bir de öfkesini içine atmasının ödülü olarak kazanıyor adamı.

Aşk romanları bize kadınlık arzuları hakkında bir şeyler söylüyor. Onlara kulak verdiğimizde, kadınlığın da aşkın da kahramanlığın da değiştiğini, "zamanın ruhu" denen şeyle birlikte dönüştüğünü fark ediyoruz. Bugün, bu arzuların izini belki aşk romanlarında değil ama dizilerde sürebiliriz. Altmış küsur yıl önceki aile hikâyelerinin bugün terapi odalarındaki devamını izlemek, bana çok öğretici görünüyor. Nerime'yi "Masumlar Apartmanı"nda düşünmek mesela. Benzer bir kapalı dünya, birkaç doz artmış içerleme, öfkenin kaynağının artık yenge değil, ölmüş anne olması işin rengini nasıl değiştirir? Makbul kadınlıktan deliliğe geçiş sahiden sadece bir doz meselesi midir? Yahut "Üç Kız Kardeş"teki insanın içini şişiren nostaljiyi içerlemenin bir başka kipi olarak kavrayabilir miyiz?

Ne romanlar yalnızca birer metin ne de roman kahramanları birer hayalden ibaret. "Gerçek hayat"ı nasıl tecrübe ve idrak edeceğimizi, nasıl hissedeceğimizi bize anlatıyorlar. Öfke ve içerleme, gurur ve aşk, ödüller ve cezalar. Nerime'nin hikâyesi bir tür antikaya dönüşmüş gibi görünebilir ama tıpkı fikirler gibi, duyguların da tarihleri var ve kadınlık tecrübeleriyle bu tarihler birbirlerine sıkı sıkıya bağlı. Bu tarihi yazmazsak, aşk romanlarının birer kadınlar arası rekabet sahnesi olarak kuruldukları o dönemin bize, bugünün popüler anlatılarına ne yapmış olduğunu nereden bilebiliriz?

# Jo March ve Kadınlıktan Hafiflemek

SEZEN ÜNLÜÖNEN

Armağansız bir Noel'in hiçbir şeye benzemeyeceği savıyla açılır *Küçük Kadınlar*.[1] Roman görünürde dört kız kardeşi konu alsa da bu ilk sözü söyleyen, roman boyunca bizim görüş açımızı kadrajlayan ve pek çok okur için romanın esas kahramanı olan Jo'dur.[2] Romanın ilk sahnesi, daha sonraki bölümlerde geliştirilecek pek çok tema ve fikri ustalıkla tanıttığı için bu sahnenin biraz üstünde duracağım.

Amerikan İç Savaşı devam etmektedir ve küçük kadınların anneleri, savaş zamanı herkes yokluk ve ıstırap içindeyken kızlarının paralarını kendi keyifleri için harcamasını doğru bulmamaktadır. Eğer anneleri müsaade etmiş olsaydı Jo parasıyla kendine *Undine ve Sintran* kitabını satın alacaktır; Beth piyanosu için yeni müzik notaları ve Amy de Faber boya kalemleri. Yani esasında üç kızın da dizginlemeleri gereken arzuları, yetenekli oldukları sanat dallarında işle-

1 Louisa May Alcott, *Küçük Kadınlar*, çev. Cevdet Serbest, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

2 Birbiriyle eşit konumlandırılmış dört kız kardeşten birini *primus inter pares* ilan etme arzusunu, edebiyatı esas karakterler ve yan roller üzerinde değerlendirme itkisini şimdilik çok kurcalamadan bırakalım.

rine yarayacak malzemeler etrafına kümelenmiştir. Böylece roman daha ilk sayfasından temel olarak kişinin kendi arzularından feragat etmesi olarak anlaşılan bir erdemlilik haliyle sanatçı olma, sanatla ilgilenme güdülerini çatışma halinde gösterir. *Küçük Kadınlar*'ın evreninde iyi bir insan olmak, kişinin bencilliğinin neredeyse bir ifadesi olan sanata duyduğu ilgi ve meraktan uzaklaşabildiği ölçüde mümkündür.

Kızların sahip olamadıkları sanat gereçlerinin bahsi Amy ile Jo arasındaki bir tartışma ile bölünür. Amy Jo'nun erkekçe tavırlarını, ıslık çalıp argo konuşmasını eleştirir; Jo da Amy'nin daha o yaşta benimsediği hanım hanımcık nazenin tavırlarla alay eder. Bu ufak atışma kızların hep beraber kendileri yerine cefakâr annelerine hediye almaya karar vermesiyle tatlıya bağlanır. Yani romanın başında, yaşları on altı ile on iki arasında değişen bu dört kız kardeşin çocukluktan yetişkinliğe, küçük kadınlıktan kadınlığa yolculuğunun anlaşılacağı üç temel eksen vardır. Bunlardan birincisi ve belki görünürde en önemlisi, kızların sık sık okuyup atıfta bulunduğu *Çarmıh Yolcusu*'vari (*The Pilgrim's Progress*) bir erdem kazanma serüvenidir. Her kızın yenmesi gereken bir zaafı vardır (Jo çabuk öfkelenir mesela, Meg lükse düşkündür, Beth fazla utangaçtır) ve karakterler roman boyunca çeşitli şekillerde bu zaaflar üzerinden sınanır. Ancak, bu genç kadınların sanat dünyasına adım atmak gayretleri ile hepsi iç içe geçmiş kadınlığa, feminenliğe, ev hayatına, aşka ve romansa takdimleri de romanın temel izleklerini teşkil eder. Yani yetişkinliğe giriş aynı anda hem faziletli bir insan, hem bir eş/anne yani toplumsallaştırılmış bir "kadın" hem de bir sanatçı olma (ya da olamama) öyküsüdür *Küçük Kadınlar*'da.

Peki çözümlememizin merkezine Jo'yu, bu hafif, uçarı, patavatsız, sakar, çirkin genç kızı oturttuğumuz vakit roman bize kadın olmak hakkında ne söylüyor? Diğer bir deyişle

kadın olmayı *Küçük Kadınlar*'dan öğrenmiş bir çocuk, esasında kadınlık hakkında ne öğrenmiş olur? Ya da aynı mevzuya başka bir şekilde yaklaşacak olursak, internet neden Jo March'ın kendisi için bir ilham kaynağı olduğunu söyleyen kadın yazarlarla dolu?[3]

Burada mevzuyu çapraşıklaştıran yan, Jo'nun (ve daha da önemlisi Louisa May Alcott'un) hem kadın yazarlığı çok iyi anlaması ve anlatması hem de kadın yazarın önünü tıkayan kadınlığı romanın sonuna kadar defaatle reddetmeye çalışmasıdır. Yani roman boyunca Jo "keşke erkek olsaydım" diye hayıflanır. Kendisine fazla romantik bulduğu tam ismi Josephine ile değil, bir erkek ismi olan Jo ile hitap edilmesini talep eder. Meg ve Amy gibi balolara gitmek, kompliman almak gibi "kız" eğlencelerini değil Laurie gibi ağaçlara tırmanmak, kürek çekmek gibi "erkek" eğlencelerini tercih eder.

Bütün bunları biraz da geçenlerde sosyal medyada gördüğüm bir iddia üzerine yazıyorum. Bir araştırmacı Jo karakterinin neredeyse birebir gerçek hayat karşılığı olan (ve mesela Jo gibi kendisine bir erkek ismiyle, Louis diye hitap edilmesini isteyen) Louisa May Alcott'un trans kabul edilmesi gerektiğini öne sürüyordu. Belki Louisa May Alcott'un trans kabul edilmesini haklı gösterecek yeterli arşiv materyali vardır, bu konuda bir görüş bildiremeyeceğim ama Jo'nun kadınlığı reddini böyle bir trans kimliğinin içine gömmek, kuşaklar boyu süregelmiş başka bir temel kadınlık tecrübesini, yani dünyanın pek çok yerinde pek çok kadının kadınlara açılan alanları ve rolleri yetersiz bulduğunu, toplumun kadından beklediğinden başkasını kendine hak gördüğünü, kadın olmanın aynı anda ister istemez genelgeçer "kadın"lık fikirleriyle ama az ama çok bir çatışma içinde olmak demek olduğunu görünmez hale getiriyor gibi geliyor bana. Yani

3 Ki bu listeye ben de adımı yazdırabilirim.

kadınlar aslında erkek olduklarını ya da olmaları gerektiğini düşünmeden de yazar olmak, macera yaşamak, ağaca tırmanmak ve eğitim görmek isteyebilirler. Ben de Jo'yu tam da böyle bir yerden, toplumsal cinsiyet rollerinden memnuniyetsizliği kendi başına kadınlar için belirleyici bir tecrübe olarak anlayan bir yerden okuyacağım.

Nitekim Jo'nun gözünden kadınlık, insanın iyi vakit geçirmesini imkânsız kılan, hareket alanını kısıtlayan, neredeyse fiziksel bir handikaptır. Romanın başlarında evin en büyük kızları olarak Jo ile Meg'in beraber gittikleri parti, bir yandan kadınların durmadan seslerinin kısıldığı ya da rahatsız ayakkabılarla dans etmekle cezalandırıldığı peri masalları geleneğine de yaslanır gibidir. Jo'nun elbisesindeki yanıkları gizlemek için sırtını duvara verip hareket etmeden durması gerekir, Meg'in zarif ayakkabıları ona küçük geldiği için acı içinde dans eder, derken bileğini burkup iyice hareket edemez hale gelir. Jo ile Laurie'nin bir köşeye saklanıp gönüllerince dans ettikleri an, kadınlık ve erkeklikten azade bir özgürlük alanı olarak Jo'nun, saçlarında bir sürü kafasına batan firkete, bir yandan lekeli eldivenini, bir yandan yanık elbisesini saklamaya çalıştığı fiziksel rahatsızlık anlarına katı bir tezat teşkil eder.

Kadınlığın performansının fiziksel bir eziyet ve kısıtlanma olarak anlaşılması bunlar ile kısıtlı değildir: Artık genç bir kadın olan Jo'nun koşması hoş karşılanmaz, Meg süsleneyim derken saçlarını yakar, Jo'nun evine tek başına yanında bir erkek olmaksızın dönmesi düşünülemez...

Kadınlığın kısıtlayıcılığı fiziksel hareket imkânıyla da sınırlı kalmaz *Küçük Kadınlar*'da. Yazının başında değindiğim gibi kitap, dört kız kardeşin, ama tabii en çok Jo'nun iç içe geçmiş bir biçimde kadın(sı) olmayı, erdemli olmayı ve sanatçı olmayı öğrenmeye çalıştığı bir serüvendir ve kadınlık, insanın sadece toplumsal hayatını, eğlenme ve sosyalizas-

yon biçimlerini şekillendiren bir şey değil, kişi için mümkün olan erdem biçimlerinin de hudutlarını çizen bir şeydir. Kızların Noel hediyelerini konuştukları açılış sahnesinde Jo'nun erkekler gibi gidip kahramanca dövüşmek yerine yaşlı haminneler gibi evde örgü örmeye duyduğu tepkiyi hatırlayalım. Burada niyetim militarizmi kutlamak yahut hayatı ilmek ilmek ören kadınların ev emeğini küçümsemek değil elbette. Ama kişinin büyük hareketler, gösterişli jestler, efsanevi kahramanlıklar imkânından dışarıda bırakılmış hissetmesinin altında yatan toplumsal cinsiyet dinamiklerinin yine de üzerinde durmaya değer. Zira *Küçük Kadınlar*'ın evreninde kadınlar için mümkün olan temel faziletler hep kendinden feragat etmek, isteklerinden vazgeçmek, kendini denetim altında tutmak gibi negatif istikametli tutum ve davranışlardır. Önce kızlar Noel kahvaltılarını yoksul bir aileyle paylaşmaya karar verirler, yani kendi iştahlarından feragat ederler – sonra Laurie'nin dedesi mükellef bir sofra hediye ederek kızları ödüllendirir. (Bu evrende hediye etmek, lütufta bulunmak, bahşetmek imtiyazının da çoğunlukla erkekler elinde oluşuna birazdan değineceğim.)

Meg'in evliliğinde öğrenmesi gereken ilk ders, zengin erkeklerin eşleri gibi hareket edemeyeceği, satın almak istediklerini satın alamayacağıdır. Tüm bunlara rağmen bence romanın en korkunç cümlesi kızların anneleri Bayan March'ın Jo'ya söylediği "ömrümün hiddet duymadığım bir günü yok gibi, Jo" ("*I am angry nearly every day of my life, Jo*") cümlesi.[4] Herkesin bir iyilik ve metanet kalesi olarak gördüğü bu kadının yoksullukla mücadelesinin bir ömür boyu bastırılmış ve bastırılmaya gayret edilen bir öfkede ifade bulması bana çok dokunaklı ve manidar geliyor. Kaldı ki March ailesinin çok yakinen Alcott ailesine benzediğini az önce de söylemiştim. Baba Alcott'un beceriksiz ve ütopik pek çok gi-

4 Çeviriler bana ait.

rişiminin aileyi kronik bir yoksulluğa ittiğini biliyoruz. Yani romanın içinde ve dışında erkekler kararlar alıyor, ilkeleri doğrultusunda seçimler yapıyorlar ve kadınlara düşen de sessiz bir itaat ve vazgeçiş. Yetişkin olmayı, kadın olmayı öğrenmek, bu kaderle barışmayı öğrenmek de demek.

Haliyle romanda sanat, bilhassa da Jo'nun uğraşısı olarak edebiyat, daha doğrusu profesyonel yazarlık bu mümkün kadınlığın sınırlarını esnetmenin bir yolu olarak ortaya çıkıyor. Amy'nin sanatkârlık macerasına ve bu maceranın Jo'nun yazarlık yolculuğuna nasıl eşlik ettiğine birazdan değineceğim ama bunun öncesinde Jo'nun yazmayla kurduğu pragmatik ilişkiye eğilmek istiyorum. Biliyoruz ki yazarlık, 19. yüzyılda Jo gibi, Louisa May Alcott gibi "iyi aile kadınlarının" iyi aile kadınlığından feragat etmeden para kazanabileceği nadir iş kollarından biri.[5] Ki Jo roman boyunca ısrarla yazarlığı ulvi gayelerle değil, para kazanmak, ailesine destek olmak için yaptığını söylüyor. Yazarlık ve yazarlıktan kazandığı para ile ilgili hayalleri her daim annesine öte beri almak, hasta Beth'i deniz kıyısına sayfiyeye göndermek minvalinde ilerliyor. Yine de bu pragmatizmin kendisi de eli ekmek tutan biri olmak arzusuyla, dolaylı yoldan yukarıda bahsettiğim türden kadınlığın bir reddini teşkil ediyor bence. Yazdıklarından para kazanmaya başlamadan önce Jo'nun babasına para göndermek için "tek güzel tarafı" olan saçlarını satmak zorunda kalışı da, "para = kadınlığın reddi" denkleminin belki başka bir tezahürü. İnsan ancak feminen, nazenin, dişi olmaktan feragat etti mi para kazanabiliyor *Küçük Kadınlar*'da.

Yazmanın kadınlığı geride bırakmak olması *Küçük Kadınlar*'ın evreninin nev'i şahsına münhasır bir özelliği değil el-

5 Bir diğeri de mürebbiyelik elbette. Ki romanda hem Jo hem de Meg bu şekilde ekmeklerini kazanıyor. 19. yüzyılın en meşhur mürebbiyesi de Jane Eyre olsa gerek.

bette. 19. yüzyılda kadın yazar olmanın zorlukları *Tavan Arasındaki Deli Kadın* gibi eserlerde feminist eleştirmenlerce uzun uzun ele alındı. Jane Austen'ın kitaplarını kendi adıyla değil, "Bir Hanımefendi" olarak yayımladığını, Brontë kız kardeşlerin kitaplarını erkek mahlaslarıyla, Currer, Ellis ve Acton Bell ismiyle yayımladığını, George Eliot'a hâlâ Mary Ann Evans değil de George Eliot dediğimizi hepimiz biliyoruz. Yani kadın yazarlar, 19. yüzyılda edebiyat piyasasında ciddiye alınmak istiyorlarsa hâlâ ve çoğunlukla "erkek" olarak mevcudiyet göstermek zorundaydı. Velhasıl Jo'nun edebiyatçı olmak ve para kazanmak istiyorsa erkek olması gerektiğini düşünmesi kişisel bir ekzantriklik değil, yapısal olarak ona dayatılan bir durumdu.

Kızların kendi aralarında eğlenmek için çıkardıkları, Charles Dickens'dan mülhem Pickwick Gazetesi'ne bakalım. Haftalık olarak yayımlanan ve bütün kız kardeşlerin yazılarıyla katkı sunduğu bu gazete için her kız kitaptan bir persona benimser: Meg en büyükleri olduğu için Samuel Pickwick'tir; Jo edebiyata düşkün olduğu için Augustus Snodgrass, Beth, pembe ve tombul olduğu için Tracy Tupman ve Amy, her zaman boyundan büyük işlere kalkıştığı için Nathaniel Winkle. Kızların bu gizli kulüp ve gazetelerinde elbette bir oyun havası, bir performans niteliği var ve bu personalar onun bir uzantısı, ama gazete çıkaran edebi kimseler rolüne girebilmek için her kızın erkek bir persona benimsemesi sadece tesadüfle yahut Dickens'ın eserine sadakatle açıklanamaz bence. Kızların kendilerine edebi bir kariyer için rol model olarak yaşlanan karısını bir akıl hastanesine kapatarak ondan kurtulmaya çalışan Dickens'dan başkasını bulamamış olmalarının da toplumsal cinsiyet dinamikleriyle, kadınlıkla yazarlığın sallantılı ilişkisiyle bir alakası var elbette.

Katie Trumpener *Küçük Kadınlar*'dan "Girls" dizisine kadınların *bildung* sürecini takip eden anlatıları konu alan ma-

kalesinde *bildung* geleneğinde ayrı bir yeri olan sanatçı romanları (*künstlerromane*) için özel bir gerilim hattı tespit eder.[6] Kişinin kendini gerçekleştirmesi, toplumdaki yerini bulmasıyla nihayetlenecek *bildungsroman* eğer bir sanatçıyı konu alıyorsa ister istemez birbiriyle çelişen iki hayat görüşünün uzlaştırılması gerekliliği doğar. Zira *bildung* en nihayetinde kişinin mevcut toplumsal yapıya eklemlenmesini, halihazırdaki sosyal düzeni katılımı yoluyla olumlamasını içinde barındırır. Bir tür burjuva sosyalizasyonunun tamamlanışıdır *bildung*. Ama sanat dünyası hem boheme göz kırpan yanıyla saygın burjuva hayatına bir tehdit teşkil eder, hem de siyaseten uç görüşlerin, devrimci tutumların alevlendirilmesi potansiyelini taşır. Kadınlar için bu sorun daha da katmerlenmiştir çünkü erkeklerin toplum nezdinde saygın birer sanatçı olması belki en azından teorik olarak mümkündür ama kadınların hem iyi birer eş ve anne, hem bir hanımefendi hem de itibarlı bir sanatçı olması imkânsız gibidir. Trumpener'ın bu argümanından yola çıkarak biz de diyebiliriz ki Jo'nun yaşadığı evrende kadın sanatçı bir oksimorondur.

Nitekim, yukarıda bahsini ettiğim kendini feda etme, isteklerini silme disiplini romanın başından itibaren Jo'nun edebi tüm girişimlerini öyle ya da böyle dizginler. Jo, Meg ve Laurie ile tiyatroya giderken onlardan yaşça küçük Amy'yi de yanında götürüp ona dadılık etmek istemez. Reddettiği bu bakım emeği, çocuk bakıcılık görevi Amy'nin Jo'nun uzun zamandır üzerinde çalıştığı ve bastırmak istediği kitabının tek kopyasını yakmasıyla sonuçlanır. Kitabının mahvolmasının hüsranı ile öfkesini bastıramayan ve Amy'yi affetmeyen Jo bir de Amy'nin buzda düşmesi ile cezalandırı-

---

6 Katie Trumpener, "Actors, Puppets, Girls: Little Women and the Collective Bildungsroman", *Textual Practice*, 2020, 34:12, 1911-1931, DOI: 10.1080/0950236X.2020.1834709.

lır. İlerleyen bölümlerde Jo hasta Hummelları ziyaret etmeyi yazdığı için reddeder, onun yerine giden Beth romanın sonunda ölümüyle nihayetlenecek kızıl hummaya yakalanır. Yani bir kadının yazmak istemesi, onu bakım emeği ve fedakârlık görevlerinden geri bırakan bir bencillik çeşididir ve roman boyunca defaatle cezalandırılır.

Yukarıda değindiğim yazarlığın, yazarak para kazanmanın nihai gayesinin hep anneyi ve kız kardeşleri rahat ettirmek, onlara ihtiyaçları olan şeyleri sunmak olması romanın sanata adanmış bir yaşamın temelinde yatan asosyal itkileri yine bir aile ve fedakârlık çerçevesi içinde ehlileştirmesinin bir yoludur.

Burada *Küçük Kadınlar*'ın Jo'nun problematik yazarlığını Jo'yu erkekleştirerek çözdüğünü söylerken kitabın döneminin toplumsal cinsiyet rollerini hiç sorgulamadan benimsediğini iddia etmiyorum elbette. Jo, benim ve benim gibi pek çok okur için, öyle ya da böyle kadın olup da yazar olmanın, kadın olup da özgürlük ve bağımsızlık istemenin, kadın olup da hanım hanımcık olmaktan başka mevcudiyet biçimlerini arzulamanın mümkün ve kabul edilebilir olduğunu gösterdiği için kıymetli zira.

Bu zamanının ilerisinde bakış, romanın başka anlarına da sirayet etmiş: Meg anneliğinin ilk günlerinde kendini tümüyle ikiz bebeklerine vakfetmenin hem kendisi için yıpratıcı olduğunu hem de evliliği için hayırlı olmadığını fark eder mesela. Anne March, kızına dış dünyayla, gazetelerle, siyasi gündemle ilgilenmesini salık verir ve Meg'in kocası John'un çocuklarının yetiştirilmesinde daha büyük bir rol üstlenmesi gerektiğini söyler. Meg'in sadece ev işleriyle, John'un sadece dış dünyayla ilgilenmesi ikisi için de kötüdür. Bir çiftin her meseleye ortaklaşarak yaklaşması gerekir.

Benzer şekilde romanın sonunda, alışılanın aksine Jo evlilik sayesinde bir yuvaya kavuşmaz. Bilakis teyzesinden ken-

disine miras kalan Erik Bağı sayesinde kocasına bir yuva ve bir iş imkânı (bir okul) sunan kişi Jo'dur. *Küçük Erkekler* romanından da bildiğimiz üzere Jo'nun mutlu sonu, kendisinin sahibi olduğu bir işte, kocasına eşit partner olarak çalışmayı ihtiva eder.

Ama öğretmenlikte vücut bulmuş bu mutlu sonu bence yine de deminden beri bahsini ettiğim özünde asosyal bir heves olan sanatkârlık ile tamamıyla toplumsal yaşamın devamlılığına yönelik bir erdemli olma gayretini, bağımsız ve bireyleşmiş belki de bencil bir sanatçı kimliği ile cefakâr ve fedakâr bir kadınlık halini birleştirmenin bir yolu olarak görmek gerekir. Kişinin kendine yönelmiş sanatçı olmak, başarılı olmak, ünlü ve önemli olmak gibi asosyal istekleri öğretmenlik sayesinde bir yandan hem edebiyatla, resimle, müzikle meşgul olmaya devam etmesini sağlar, ama bir yandan da nihai olarak başka sanatçıların yetişmesine yardım etmeyi hedeflediği için tekrar sosyalize edilmiş, bir fayda çerçevesine yerleştirilmiş olur. Öğretmenlik, bohemlik ihtimalini her zaman içinde barındıran sanata karşın, saygın bir burjuva kimliği olarak ekmeğini kazanmayı, ailenin medarı maişet motorunu döndürmeyi önceliyor gibidir. Yani Trumpener'a göre kadın anlatılarının ezeli sorunu olan *bildung* ve *künstlerroman* çatışmasını *Küçük Kadınlar* öğretmenlikte bir ara yol bularak çözer. Romanın sonunda sadece Profesör Bhaer ve Jo değil, bir vakit müzisyenliğe heves etmiş Laurie ve ressam olmayı kafasına koymuş Amy de sanatkârlık hayallerini bir kenara bırakıp sanatçı olmak isteyen diğer gençlerin yardımına koşmayı yaşam gayesi haline getirmişlerdir.[7]

*Küçük Kadınlar* hakkındaki e-posta yazışmamızda Trum-

7 Öğretmenliğin olabilecek en iyi meslek, hatta kabul edilebilir neredeyse tek seçim olmasını Meg'in de evlenmeden önce mürebbiyelik yapmasından, kocası John'un zaten Laurie'nin mürebbisi olmasından da anlayabiliriz. *Küçük Kadınlar*'da öğretmenlikten kaçmanın tek yolu Beth gibi ölüp de kurtulmak olsa gerek.

pener daha önce fark etmediğim bir hususa dikkatimi çekti. Ülkesinde çok saygın bir profesörken kariyerini geride bırakıp Amerika'da yoksulluk içinde hayatta kalma mücadelesi veren Profesör, muhtemelen 1848 Devrimleri ertesinde Amerika'ya sığınmış bir siyasi radikaldir. Yani burjuva düzenini tehdit edecek radikal itkilerin öğretmenlik vesilesiyle terbiye edilmesi, sadece kadınlar için değil erkekler için de geçerlidir.

## Rakip ressamlar: Jo ve Amy

Tüm bunları söyledikten sonra yazının kapanışında benim için romanın sanat ile kadınlık arasındaki gerilimi araştırdığı en ilginç kısım olan Jo ile Amy arasındaki rekabete eğilmek istiyorum. Yazının başında romanın ilk sahnesinin, romanda geliştirilecek pek çok fikir ve temanın nüvesini içinde barındırdığından söz etmiştim: Kızlar sanat malzemesi almak ister, ama sonunda kendi isteklerinden feragat etmenin daha erdemli olacağına karar verirler. Bu esnada Amy ile Jo, kadınlık halleri ve kadınlık performansı üzerinden atışır.

Birazdan yapacağım çözümlemede iki ayrı ve görünürde birbiriyle çelişir varsayım ve metodolojiyi aynı anda kullanacağım. Yani bir yandan *Küçük Kadınlar*'ı kuralları kendi evreninin içinde belirlenmiş kurmaca bir eser olarak, yapısalcı bir yerden okuyacağım. Bir yandan da March ailesinin Alcott ailesine çokça benzediğini, pek çok özelliğini ve sergüzeştini Alcott ailesinden ödünç aldığını, Jo'nun bu romanın müellifi Louisa May Alcott'u andırdığını, romanın örgütlenişindeki ve aktarımındaki kimi tercihlerin kurgusal bir karakter olan Jo'nun duygu dünyası ve fikirleriyle örtüşebileceğini savunacağım. Bu üst üste bindirilmiş ve birbiriyle çelişiyor gibi görünen iki ilkeden, yine de kitaba dair hakikatli bir şey söyleyebileceğimi umuyorum.

Yukarıda bahsini ettiğim makalesinde Trumpener, kadınları konu alan *bildung* yahut *künstlerromane*'nin çoğunlukla akran bir arkadaş grubu ya da *Küçük Kadınlar*'da olduğu gibi birkaç kız kardeşi merkezine aldığını savlar. Belki de mevcut anlatı yapılarının kadınlara tanınır, anlaşılır ve kabul edilebilir bir yaşam istikameti sunmamasından ötürü kadınlar sanatçılığı kız kardeşleriyle, kadın arkadaşlarıyla beraber, hatta onlarla rekabet halinde, müşterek bir süreç içinde öğrenir. Mesela Ferrante'nin *Benim Olağanüstü Akıllı Arkadaşım*'ı esasında tam da kendi yazılma sürecini konu alan bir romandır. Hikâye, neden akıllı arkadaşın değil de ondan daha "yeteneksiz" olan anlatıcının sonunda bir yazar olabildiğinin hikâyesidir.

Yine de *Küçük Kadınlar*'da Amy'nin varlığının –biyografik unsurları bir kenara bırakırsak– ilk bakışta izahı biraz zor. Çünkü Amy ve Jo'da birbirlerine destek olarak sanatçı olmayı öğrenmiş iki kız kardeş görmüyoruz. Öte yandan, birbiriyle mukayese imkânı sunacak iki farklı yaşam yolculuğu seçmiş, biri sanatçı öbürü alışıldık bir "kadın" olmuş iki kız kardeş de yok karşımızda. Zira romanın sonunda iki kardeş de sanatçı değil; evli, mutlu, çocuklu. Dümdüz bakıldığında Amy romanda işlevsiz, çünkü yapısal olarak Jo'nun hikâyesini tekrarlıyor: Sanatçı olmayı arzulayan bir kadın evden ayrılıp gücünü sınar, yetersiz olduğunu görür ve mutluluğu aile hayatında, geleneksel kadınlık rollerinde bulur.

Ama aralarındaki temel bir fark, kardeşlerin geleceğe yönelik umut ve beklentilerinde yatıyor belki de. Romanın sonunda Amy sanatçı olmaktan kesinkes vazgeçmiştir, Jo ise hâlâ bir kitap yazabileceğini ve hatta yaşadıklarının bu kitapları muhtemelen daha da zenginleştireceğini düşünür.

Trumpener burjuva saygınlığını konu alan *bildungsroman* ile sanatçı olma yolculuğunu anlatan *künstlerroman*'a içkin ikincil bir gerilim hattından bahseder. Romanın içeriği is-

tediği kadar yerleşik düzeni, mevcut düzene eklemlenmeyi olumlarsa olumlasın; roman, sanatı ne kadar insanın zamanla geride bırakacağı bir gençlik hevesi olarak anlatırsa anlatsın, son tahlilde okuduğumuz roman fiziksel ve ontolojik mevcudiyetini, bir tür *künstlerroman* yolculuğuna borçludur. Birileri edebiyat üretmenin, sanatı seçmenin bir yolunu bulduğu için mümkündür anlatı. Yani romanın Jo'sunun yazacağı kitaplar, *Küçük Kadınlar*'ın sonunda istikbale ait ihtimaller olarak kalsa da, Louisa May Alcott'un *Küçük Kadınlar*'ı yazdığı bilgisi ister istemez bu potansiyel yazarlığı aktüel bir yazarlık olarak deneyimlememize kapı açar.

O zaman tekrar başa dönüp soralım: Nedir bu romanda Jo'nun bir sanatçı olmasını bir ihtimal olarak da olsa mümkün kılarken Amy'yi başarısız sanatçılığa (yani sanat hamiliğine) mahkûm kılan şey?

Bu sorunun cevabı yetenek yahut azim, çalışkanlık değil. Yetenek mevzunda romanın sıklıkla yaslandığı bir ayrım var: İstidat sahibi olmak ile deha sahibi olmak. Ve romanın sonuna geldiğimizde, hem Laurie'nin hem de Amy'nin sanat hayatlarına bir son vermelerinin esas nedeni, çeşitli denemeler sonucunda istidatlı olsalar da dahi olmadıklarını fark etmiş olmaları. Ama Amy ve Laurie sadece istidatlıysa, roman Jo'nun onların aksine deha sahibi olduğunu iddia ediyor değildir. Jo'nun edebiyat macerası da çoğunlukla heves ve gayretten mürekkeptir.

Ki bu alanda, dediğim gibi Amy de gayret konusunda Jo'nun gerisinde kalmaz. Amy'nin bugün yağlı boya, yarın karakalem, öbür gün alçı heykel girişimleri romanın komik epizotlarını teşkil eder. Hatta bir noktada kendi ayağının modelini almak için kullandığı alçı kalıp beklediğinden hızlı kuruyunca Jo'nun kalıbın içine sıkışmış Amy'yi kurtarması gerekir. O esnada fazlaca güldüğü için de bıçak elinden kayar ve Amy'nin ayağını keserek ayağında kalıcı bir iz

bırakır. Bu sahneyi biraz da Jo ile Amy arasındaki romanın çatısı için yapısal işlev üstlenen simbiyotik ilişkiyi vurgulamak için andım. Yani Jo'nun sanatçılığı ancak Amy'nin aynasında, Amy ile kıyaslanarak anlam kazanacaksa, romanın Amy'ye mizah perdesi altında yöneltiği *animus*'a biraz daha dikkatle bakmamız gerekir. Amy'nin sanatsal girişimleri, etrafındakiler yetenekli olduğunu ne denli takdir ederse etsin, roman boyunca hiçbir zaman Jo'nun edebi denemelerinin layık görüldüğü ciddiyete mazhar olmaz. Amy'nin sanatçı olmak istemesinin hep komik ve saçma bir tarafı vardır. Üstelik yukarıda romanın kadınlığı peri masallarını andırır bir biçimde hep ayak bağı, yürümeyi koşmayı dans etmeyi engelleyen bir şey, rahatsız ayakkabılar, bilek burkulmaları üzerinden anladığını söylemiştim. Sanatçı olmak isteyen Amy'nin ayağının Jo tarafından "şakalaşırken" kesilmesinde de (kastrasyon!) bence romanda ısrarla karşımıza çıkan, neredeyse Freudyen bir şeyler var.

Zaten romanın yaslandığı karakter gruplamalarında da Amy ile hep Jo karşı karşıya gelir. Kızlar büyükler ve küçükler olarak ikiye ayrıldı mı Meg ve Jo bir tarafta kalır, Beth ve Amy diğer tarafta. Dertleşen, birbirine can yoldaşı olan, birbirlerini koruyup kollayanlar da Beth ile Jo'ya karşılık Meg ve Amy gruplarıdır. Sanki müşterek sanat hevesleri bu iki kız kardeşi birbirine yakınlaştıracağına uzaklaştırmış, yan yana değil karşı karşıya bırakmıştır. Amy ile Jo'nun kavgalarına benzer kavgalar başka hiçbir kız kardeş kombinasyonu arasında yaşanmaz. Romanın daha ilk sahnesinde atışırken bulduğumuz iki kız kardeş romanın sonuna kadar hep bir çatışma halindedir. Jo'nun iyi bir yazar olmak için hep hayalini kurduğu Avrupa seyahati, son anda Amy'nin hali tavrı daha cici ve kibar diye ona önerilir. Bir noktada Jo Amy'ye bakıp, "Neden bazı insanların bütün istekleri oluyor da bazılarının hiçbir temennisi gerçekleşmiyor?" diye isyan eder.

Burada deminden beri hissettirmeye çalıştığım şeyin, bireyin öfkesinin çoğunlukla kendisine en çok benzeyen, kendisinde en görmek istemediği yanları açığa vuran kişiye yönelmesi türünden bir psikanalitik mekânizma olduğu çok açık. Amy, dünyevi bütün arzulardan elini eteğini çekmiş, sonunda da bu kadar ulvilikle yapılacak bir şey olmadığından ölüp gitmiş Beth'in aksine iyi yaşamak, rahat etmek ve daha önemlisi sanatçı olmak, büyük işler yapmak, meşhur olmak ister. Bu isteği de romanda Jo tarafından ayağı kesilerek cezalandırılır. Jo'nun yayımlanan ilk öyküsünün adının "Rakip Ressamlar" olması bile bir tesadüf değil bence. Zira Jo'nun yazarlığının görünmez motorlarından birisi Amy ile olan rekabeti. Jo, Amy olmadığı için, kendini Amy'den ayrıştırdığı ölçüde bir yazar.

O zaman tekrar az önceki sorumuza dönelim: *Küçük Kadınlar*'da neden Jo yazar olabiliyor da Amy ressam ya da heykeltıraş olamıyor? Bu sorunun cevabı da yine romanın ilk sahnesinde, Amy ile Jo'nun kadınlık/kadınsılık tartışmasında saklı bana kalırsa. Yazının başından beri kadınlığı hem sosyal bir performans hem de edilgenlik ve feragat üzerine kurulu bir erdem ahlâkı olarak ele aldım ve Jo'nun yazarlığının bu şekilde anlaşılmış bir kadınlığının reddine ne ölçüde yaslandığını göstermeye çalıştım. Ama bana kalırsa Amy ile Jo'yu ayrıştıran esas nokta, adına belki cinsellik diyebileceğimiz, eros diyebileceğimiz, cazibe diyebileceğimiz bir kadınlık ekseni. Ve Amy burada başarılı olduğu ölçüde sanatçılığın dışında kalıyor, Jo'nun yazarlığı cinselliğin de reddini beraberinde getiriyor.

Amy'nin komik bir tonda bir gün suluboya, öbür gün karakalem denemelerinin anlatıldığı "Sanatsal Çabalar" ("*Artistic Attempts*") bölümü bu bahsi "Amy, asla büyük bir sanatçı olamasa bile, çekici ve becerikli bir kadın olmaya karar vermişti" ("*she had resolved to be an attractive and accomp-*

*lished woman, even if she never became a great artist*") ifadesiyle nihayetlendirir. Buradaki mevcut alternatifler oldukça açıktır: İnsan ya çekici bir kadın olur ya da bir sanatçı. Amy güzeldir, Jo çirkindir. Amy flört eder, Jo dandun şakalaşır. Amy hoşa gider, Jo pot kırar.

Pek çok okuyucunun kalbini kıran Jo'nun Laurie'nin evlilik teklifini reddedişini de bu fikir yardımıyla yorumlamak lazım belki de. Jo, genç, yakışıklı, zengin Laurie ile evlenseydi, romanın sonunda onu zenginleştirecek ve yazarlığına katkı sunacak tecrübelerden geçmemiş olurdu.[8] Genç ve yakışıklı Laurie, cinselliği reddetmemiş bir Amy'ye yar olur; Jo neredeyse kendinden yirmi yaş büyük, yoksul ve çirkin bir adamla evlenir. Bu evliliğin temel cazibesi de neredeyse platonik bir öğretmen-öğrenci ilişkisine yaslanmasıdır. Profesör Bhaer romanda cinsel olarak arzulanan bir erkek değil, Jo'ya Almanca öğreten ve Jo'yu yanlışlarından dönmeye teşvik eden (bu yanlışlardan en önemlisi de Jo'nun para için yazdığı ucuz aşk hikâyeleridir) bir (öğretmen) baba figürü olarak yer alır.[9]

Vakti zamanında, *Çalıkuşu*'nun sonunda Feride'nin zırtapoz Kâmran'la evlenmesini Kâmran için bir ödül değil de Feride adına bir zafer saymak gerektiğini öne süren bir yazı yazmıştım.[10] Bu zafer yine de mevcut şartlar içinde, Feride'nin kariyerinden feragat etmesi ve Munise'nin öldürül-

8 19. ve erken 20. yüzyıl romanında bağımsızlığına düşkün, kendi ayakları üstünde durmak isteyen kadınların evliliği mümkün olduğunca geciktirmek zorunda oluşuna dikkat çekmek istiyorum burada. Daha on beşinde nişanlanıp on sekizinde evlenecek Çalıkuşu, bunun yerine meslek sahibi olup, Anadolu'yu görüp artık "ihtiyar" bir kadın olarak yirmi beşinde evlenir Kâmran ile. Genç Jane Eyre, Rochester'dan kaçar ve zengin bir kadın olarak dönüp Rochester'ı "kurtarabileceği" noktada evliliğe yanaşır. Jo da yine "kız kurusu" denilebilecek bir yaşı, yirmi beşini bekler evlilik için.

9 Burada Meg'in de kendisinden yaşça büyük bir öğretmenle, hem de yine beraber Almanca derslerinden sonra, evlendiğini hatırlamakta fayda var.

10 https://sanatkritik.com/yazilar/calikusunda-beyin-hummasi-ve-feridenin-ehlilestirilmesi/

mesiyle mümkün olan bir zafer. *Küçük Kadınlar*'da da sanatkârlık ancak kişinin üçe bölünmesi, evdeki meleğin (Beth) ölmesi, sanatçıyla (Jo) ile arzulayan kadının (Amy) birbirinden tümüyle ayrışmasıyla mümkün oluyor. Yine de *Küçük Kadınlar*'ı hep negatif bir bakışla, yalnız yazmak isteyen kadına hangi kapıların kapandığı (cinsel arzu) üzerinden değil, genç okuyucusuna açtığı pencerelerle de ("kız" gibi şeylerle ilgilenmeyen, yazmak isteyen bir kadın olmak da mümkün) görmeye devam etmek isterim.

# Miss Marple'ın Torunu Yıldız Alatan

EMEL UZUN AVCİ

> Efendim, bendeniz Yıldız Alatan. Kendi halinde bir ev hanımıyken, birden ismi gibi bir yıldız terziye dönüşen, namı diğer Yıldız Abla. Ereğli Kömür İşletmeleri Kozlu Ocağı maden mühendislerinden Ziya Alatan'ın eşiyim ve otuz iki yıl önce eşimin tayininin çıktığı Zonguldak'ın Kılıç Mahallesi'nde, en tepedeki evde ikamet etmekteyiz. Berrin adında bir kızımız, Berrak adında dünya tatlısı bir torunumuz var. Önceleri boş vakit meşgalesi olarak sürdürdüğüm dikiş maceramı profesyonel olarak icra etmeye başlamanın ve usta terzi sıfatıyla nam salmanın dışında dile getirebileceğim özelliğim, kitap okuma tutkumdur (Öz, 2018:10-11).

Dedektif romanının temel kuralı ilk bakışta apaçık görünen şeyin yüzde yüz yanlış olduğudur. Dolayısıyla siz de bakmayın Yıldız Hanım'ın kendisinden böyle çok sıradan biriymiş gibi bahsettiğine.[1] Hiç de öyle bir paragrafta anlatılacak bir

1 Yaprak Öz verdiği bir röportajda Yıldız Alatan'ı yazarken Lauren Bacall'dan ilham aldığını dile getiriyor: https://www.evrensel.net/haber/384573/yaprak-oz-gundelik-yasantisindan-sikilanlara-heyecan-yasatmak-istiyorum. Ben bu bilgiye erişmeden ve Lauren Bacal'ın kim olduğunu görmeden önce Yıldız Alatan'ı

kadın değil. Ama öyleymiş gibi yapmayı seviyor. Kendisini, Yaprak Öz'ün kaleme aldığı üç dedektif macerasının[2] amatör kadın dedektifi olarak tanıyoruz. Türkiye'de 1980'li yılların başında, yaşadığı bir taşra kasabasında işlenen üç cinayeti aydınlatmış ve bu maceraların romanlarını yazmış bir amatör kadın dedektif. Yıldız Hanım, hesaba göre 1928'de İstanbul'da doğmuş. O zamanın Türkiye'si düşünüldüğünde, imtiyazlı bir sosyal sınıfa mensup olduğunu anlıyoruz. Sainte Pulcherie Fransız Lisesi mezunu örneğin. Böyle birkaç küçük bilgi dışında onun geçmişine ilişkin çok az şey öğreniyoruz hikâyelerinde. Anne ve babasını liseyi bitirdikten hemen sonra bir trafik kazasında kaybediyor. Bu kaybın üzerine, henüz lise son sınıftayken âşık olup nişanlandığı Ziya Bey ile evleniyor ve doğup büyüdüğü İstanbul'u terk ediyor. Üniversite okuma hayalleri de böylelikle son buluyor. "(...) hayatımda her şey pek acele gerçekleştiğinden, hamile kalmakta da gecikmedim. On dokuz yaşındayken kızım Berrin'i dünyaya getirdim. Sonraki yıllardaysa en büyük meşgalem o oldu..."[3]

Yıldız Hanım'ın hayatının bize anlattığı kısmı ellili yaşlarına denk geliyor. Yani kızı çoktan üniversiteye gitmiş, hatta henüz öğrenciyken evlenip çocuk sahibi bile olmuş. Onun kendiyle ilgili bir şey yaşamaya başlaması için kızının ailesini kurmuş olması gerekmiş yani. Oradan açılan boşluğa yeni bir hobi olarak başlayan terziliği yerleşmiş ama yine de dolmamış. Bir de hafiyelik ve yazarlık eklenmiş. Tam da bu yüzden, yeniden eski meraklarına geri dönebildiği, ye-

---

hep ellili yaşlardaki Nedret Güvenç olarak hayal etmiştim.

2 Yaprak Öz'ün yarattığı Yıldız Alatan'ın yayımlanmış üç macerası var: *Farahnaz'ın Çiçeği*, *Villa Şakayık* ve *Perisiz Köşk*. İlk kitap 1978 yıllarının son günlerinde başlıyor. İkinci kitap 1983 yılında ve üçüncü kitap 1986 yılında yaşanan bir macerayı anlatıyor.

3 Yaprak Öz, *Farahnaz'ın Çiçeği Bir Yıldız Alatan Macerası*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2018, s. 13.

ni şeyler öğrenebildiği bir döneminde başına gelenleri anlatıyor bize.

Yıldız Hanım'ın en büyük tutkusu dedektif romanı okumak olmuş hep. Agatha Christie'nin bulabildiği tüm kitaplarını okumuş. Dedektif romanı bulamadıysa tefrika hikâyeleri tüketmiş müthiş bir iştahla. O yıllarda televizyonda gösterilen "Komiser Kolombo" dizisinin sıkı takipçisi. Çocuk büyüttüğü yıllarda ikinci planda kalan dikiş ve okuma merakı yine aynı dönemde yeniden asli uğraşları olabilmiş yani. Kendisine sonradan meslek ettiği terziliğini gururla ve tevazudan uzak bir üslupla sahipleniyor örneğin. Şimdiki zamandan, terziliğinden bahsederken sesinin özgüven dozu epey yüksek geliyor. "Burada yaşayan kadınlar benim sayemde bu kadar güzel görünüyorlar" diye övünüyor.

Aslında terzi olmak için doğmuşum diye düşünüyorum artık. Demek ki beni de bekleyen meslek buymuş. Hem büyük zevk alıyorum dikiş dikerken hem de para kazanıyorum. Bana gelen hanımları kâğıt gibi giydirmek öyle keyif veriyor ki."

Kendini hep aile bireyleriyle yan yana bir aile fotoğrafı içinde anlatıyor Yıldız Hanım. Etrafında hep ailesi ve komşuları var. Soruşturmalarını yürütürken yanında olan yardımcısı (yani Watson'ı) elbette o komşulardan biri oluyor. Bu kadınlar (Nazan, Sevgi, Asuman/Yağmur) Yıldız Hanım'dan yaşça gençler ve her hikâyede dedektifin yardımcısı rolünü birbirlerine devrediyorlar. Hikâyelerde Sherlock'un Watson'ı kadar önemli aktörler değiller. Temelde onun zekâsının kıvraklığına, sezgisinin gücüne, inadına ve ısrarına hayranlık duyan bakışı temsil ediyorlar. Hikâyelerini de yardımcıları kaleme almıyor zaten. Kendisi yazıyor Yıldız Hanım.

Ancak kaleme aldığı ilk macerasını yayımlatmak ümidiyle temas kurduğu yayıncıdan ret yanıtı alınca cesareti kırılıyor.

İkinci macerasından itibaren artık bu hikâyeleri yayımlat(a)mayacağını biliyor. Ama yine de yazmaya devam ediyor. Kitapları ölümünden sonra isterse yayımlatabileceğini vasiyet ederek torunu Berrak'a bırakıyor. Dolayısıyla biz Yıldız Alatan'la torunu Berrak'ın romanları yayımlatmayı başarmış olması sayesinde tanışabiliyoruz. Berrak, onun kaleminden okuduğumuz iki sayfalık önsözde şöyle diyor: "Yaşarken, belki bir kez daha reddedilmemek yahut yalnızca kendisini ve dedemi eğlendirerek oyalamak için yazmaya devam ettiği maceralardan ilkini siz okurlara sunuyorum."[4]

Torunun bugün baktığı yerden bu kitapları yazmaya devam etmesinin sebebi biraz da dedesini eğlendirmekmiş gibi görünebilir. Ancak bu Yıldız Alatan için bile fazla zarif bir şey olurdu. Çok belli ki Yıldız Hanım hafiyeliğinin bile aileden birini memnun etmek için yapılmış bir şey olduğunu düşündürecek kadar o ailenin içine gömülü bir kadın. Biraz da oyuncu. Ama ben içinde bulunmaktan çok mutlu olduğu o aile fotoğrafından bir anlığına da olsa çıkmayı başardığı için amatör dedektiflik macerasına dalmış olduğunu düşünüyorum. Hatta belki hafiyelikten çok, o macerada yaşadıklarını kaleme almayı daha fazla önemsediğini düşünüyorum. Onun derdi amatör dedektif olmakla değil, kendini gerçekleştirmenin yollarından biri olarak gördüğü yazmak ile ilgili gibi geliyor bana... Hikâyesini anlatmakla ilgili arzusu, cinayet çözme merakından daha yüksek gibi geliyor. Kendisi de şöyle ifade ediyor:

> Bir daha hiçbir yayınevine romanımı göndermeme kararı alana dek epey bunalım yaşadım. Hayal kırıklığına uğramıştım ve kalbim bir kez daha paramparça olmuştu. Fakat yazmaktan vazgeçmeyecektim. Tadını almıştım bir kere. Müthiş bir heyecan demekti yazmak. Artık bana siga-

4 *A.g.e.*, s. 19.

> ra yahut şarap kadar keyif veren, damarlarımdaki adrenalini hızlandıran yazma eyleminin müptelası olmuştum. Vazgeçemedim.[5]

O etrafındaki herkes için önemli biri. Ziya'nın hâlâ sönmemiş aşkı, kızının sevgi dolu annesi, torunuyla arkadaş bir anneanne, komşularının her daim yanlarında olan Yıldız Abla'sı. Sadece sevilmiyor, saygı da duyulan biri. Mahallenin kadınlarının en rahat buluştukları ev Yıldız Abla'nın evi aynı zamanda. Kapıların asla kilitlenmediği, balkon kapılarından komşuların evlerine pat diye girilebildiği zamanlarda ve yerlerde yaşayan bu kadın bana sorarsanız, içinde yaşadığı topluluğun her şeyi etrafında toplayan çekirdeğini temsil ediyor. Etrafındaki herkesle samimiyetle ilgileniyor. Sorunlarıyla ilgilendiği ve her gün bir araya geldiği bu insanlarla, onların aileleriyle ilgili çok fazla şey biliyor. İyi günlerinde de yanlarında, kötü günlerinde de. Sanki o olmasa içinde yaşadıkları o huzurlu mahalle simülasyonu silinip yok olacakmış gibi... Penceresinin önünden geçerken iki laf edilen Yıldız Abla olmasa etrafındaki herkes biraz daha az renkli ve mutlu olacakmış gibi. Aynı zamanda sağduyuyu da simgeliyor. Öyle dengeli bir karakter ki neredeyse hiç yanlış bir davranışına şahit olmuyorsunuz. Hep olması gerektiği gibi davranıyor. Tek kusuru var. Meraklı ve gözü olması gerekenden biraz fazla kara. Bu en çok sevgili eşi Ziya'yı ürkütüyor.

Bir de hem Yıldız Hanım'ı hem de hikâyeleri biçimsel olarak kuran bir terzilik meselesi var. Ve temelde bir amatör dedektif olarak bize Yıldız Hanım'ı anlatan bu kitaplarda hiç de öyle âtıl bir unsur değil. Zira kitap bölümleri, Yıldız Alatan'ın o an dikmekte olduğu sipariş kıyafetlerin kumaş, model bilgileri ile ayrılıyor; "Siyah dantelden, V yakalı kolları

---

5 Yaprak Öz, *Villa Şakayık*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2020, s. 11.

volanlı, bedeni dubleli rop" ya da "Çoban düğmeli, hâkim yakalı, gri tüvit kumaştan pelerin manto" gibi... Olaylar birbirine moda dergilerinden beğenilmiş sipariş modellerle birleştiriliyor. Bölüm bittiğinde bluz, manto, etek her ne ise o anki sipariş çoktan bitmiş ve teslim edilmiş oluyor. Hikâyenin bölümlerini teyelleyen de onun karakterinin ayrıntılarını öğrendiğimiz bütün bilgi de onun terziliğiyle mümkün oluyor. Terzilik içeriğin değil, biçimin de bir parçası olarak orada yani. Onun nasıl dünya merakı yüksek, yenilikleri takip eden, bazen çocuksu ve çok canlı bir kadın olduğunu yine terzilikteki mahareti aracılığıyla anlıyoruz. Modayı dergilerden takip ediyor. Torunu Berrak'la yeni müzik gruplarının şarkılarını, ona başta çok yabancı gelse de, dinliyor. Zamanla seviyor da. Video kliplerde gördüğü ilginç kıyafetleri dikiyor. Tüm bu nitelikleri sayesinde hem etrafındaki pek çok sıradan kadından biri hem de onlardan çok farklı.

Yıldız Hanım'ın nasıl iyi bir dedektif olabileceğini onun terzilik maharetlerini okurken öğrenmiş oluyoruz. En karmaşık modelleri, dikmesi en zor kumaşlarla dikerek harikalar yaratırken, tıpkı bir dedektif gibi parçaları, ipuçlarını bir araya getirme becerisine sahip. Tıpkı, başta bakıldığında hiçbir şeye benzemeyen bir kumaş yığınından nefis kıyafetler diktiği gibi kimsenin içinden çıkamadığı karmaşık cinayetlerin ipuçlarını da aynı sabır ve beceriyle bir araya getiriyor. Ve sonuçta klasik dedektif romanından beri bildiğimiz dedektifin katili ve o sonuca nasıl ulaştığını anlatan ifşa ritüelini gerçekleştiriyor. Amatör bir kadın dedektifin sahip olması gereken en temel nitelikler bu sayede bir araya gelmiş oluyor; soruşturmayı yürütürken onu görünmez kılan bir sıradanlık ve cinayeti çözmek için harekete geçiren merak ve elbette beceri.

Dedektif, aklın temsilcisi, toplumun dışında, uyumsuz, dahi bir kahraman mitine dayanıyor. Dolayısıyla hızlıca söy-

leyebiliriz ki Yıldız Alatan ve belki bir kategori olarak kadın, Sherlock ve Poirot, Lupin gibi öncü erkek dedektiflerin üzerine dikilen bu nitelikleri karşılayamaz. Basit bir yer değiştirme ile, yani dedektifi kadın yaparak, aynı hikâyeyi anlatabiliyor olmak da çok mümkün görünmüyor. Christie'nin yaptığı gibi, amatör kadın dedektif fikri kadın kahramanlı bir evren için çok daha inandırıcı ve daha elverişli bir hikâye kuruyor. Tam da bu yüzden, Agatha Christie'nin 1930'lu yıllarda yarattığı Miss Marple karakteri de amatör kadın dedektif tipinin arketipi haline geliyor. O kadar seviliyor ki hâlâ dünyanın en ünlü kadın amatör dedektifidir zannederim. Dolayısıyla Miss Marple'dan sonra yaratılmış tüm amatör kadın dedektifler bu anlamın etrafında şekillendi.

Bu sayede erkek dedektif kadar dikkat çekici uyumsuzlukları olması gerekmedi örneğin. Miss Marple da, Yıldız Alatan da içinde yaşadıkların topluluğun son derece makbul denebilecek bireyleridir. Uyumsuz, hayatta yenilmiş, dışlanmış kadınlar olmak yani anti-kahraman temsili içine sıkışmak durumunda kalmadılar. Yıldız Alatan örneğin, Türkiye'nin bir döneminde ve ancak kentte var olabilecek, son derece makbul, eğitimli bir kadın tipinin son derece olumlu bir temsilidir. Onun gibi bir sürü kadından biri. Dolayısıyla Miss Marple'dan beri amatör kadın dedektifin en güçlü tarafı onlara bir tür görünmezlik sağlayan sıradanlıklarıdır.

Erkekler dehaları gereği dedektif oluvermişken, kadınlar hayatlarından sıkılmış amatör dedektifler olarak hayat bulabiliyorlar bu türde. Bunu dedektif romanı ile ilgili bir sınırlılık olarak okumuyorum. Aksine polis/dedektif olarak temsil edilen kadın tiplerinin anlatıldığı polisiye anlatılarına pek ilgim de yok. Ben tam da bu amatör kadın dedektif tipinin sağladığı temsil verimliliğini önemsiyorum ve seviyorum.

Bu yazı, dedektif mitini yıkan bir kadının dedektif romanı denen şablon anlatının içinde nasıl bir yerde konumlandığı,

onun varlığının hikâyeyi, anlatıyı nasıl değiştirdiği meselesi üzerine kafa yoracak. En ünlüleri belki Sherlock ve Poirot gibi karakterlerle bildiğimiz "büyük akıl"ın sembolü olan dedektif imgesinin yerine kadın geçtiğinde, yani aklın yerini sezgi, üstün yeteneğin yarattığı çözüme ulaştırma dürtüsünün yerini karşı konulamaz bir merakın aldığı bir metinde çok sert bir şablon olarak tanımlanan dedektif hikâyesi nasıl bir şeye dönüşüyor? Daha da önemlisi dedektif miti nerelerden zarar görüp, nerelerden o şablonu kırabilir kökler vermeye başlıyor gibi soruların ışığında ilerlemeye çalışacağım. Bu yazı Yıldız Alatan üzerine olmakla birlikte Yıldız Alatan'ı Miss Marple'ın paltosundan çıkmış bir karakter olarak da gördüğü için kendisini de bu diyaloğa davet ederek ilerleyecek.

## Miss Marple ile başladı...

İlk amatör kadın dedektif karakteri Amerikan polisiye edebiyatında, Anna Katherine Green'in Amelia Butterworth'u (1878) olarak kabul ediliyor. Ancak "Butterworth'u önceleyen ve erkek yazarlar tarafından yaratılmış kadın dedektifler, hikâyenin sonunda dedektif işlerinin kadınlara uygun olmadığı argümanına ulaşıyor ve evlendiriliyorlarken, Butterworth 50'li yaşlarda üst orta sınıf bir kadın olarak bekar kadın dedektif tiplemesinin de öncüsü" olarak kabul ediliyor (Ross, 1991: 78). İlki olmasa da kadın dedektiflerin en ünlüsü Miss Mary Marple. Christie'nin romanlarından uyarlanan televizyon dizileri, filmler vb. aracılığıyla Miss Marple'ı iyi tanıyoruz. Sadece romanlarda kalmış olsaydı bu kadar canlı bir karakter olarak hâlâ yaşıyor olur muydu emin değilim.

Miss Jane Marple beyaz saçları, soluk mavi gözleri ve gösterişten uzak görüntüsü ile sıradan yaşlı bir kadın. Bir

kız kurusu... Hiç evlenmemiş ve çocuksuz olması ona çok önemli avantajlar sağlıyor hafiyelik işlerinde. Yaşı itibariyle artık cinselliği nedeniyle tehdit olarak algılanmıyor. Onun dedektif olarak temel dürtüsü olan merakla birlikte anılan bu çocuksu hal, otomatik olarak onu daha da cinsiyetsiz bir imayla donatıyor. "Auntie Mary"[6] ile ünlü bir yazar olan yeğeni Raymon West ve eşi Joan ilgileniyorlar. Miss Marple sık sık onları Londra'da ziyaret ediyor. Diğer seyahatlerini ve başka lükslerini de yeğeni finanse ediyor. Bahçe işlerine olan ilgisini biliyoruz. Hemen her sahnede ateş başında örgü örerken görüyoruz onu. Ancak pek yalnız da kalmıyor. Çevresiyle ilişkileri son derece iyi. Miss Marple hem o topluluğun içinde asla göze batmayacak kadar sıradan bir yaşlı kadın, hem de bir taraftan evli ve çocuklu olmadığı için muhafazakâr burjuva toplumu normlarının hızlıca dışına itilebilir bir pozisyonda. Yani hem içeride hem dışarıda. Tam da bir amatör dedektifin olması gerektiği gibi.

Miss Marple "Her şeyin beş çayı için durduğu bir arketipsel İngiliz ortamı, güzel ve bakımlı bahçeler, güzel manzaralı köylerden oluşan kibar toplumun cilasının hemen altın-

---

6 Juliette Wells, "'Dear Aunt Jane': Agatha Christie's Miss Marple and Jane Austen" adlı makalede son derece spekülatif bir soru soruyor. Austen'ın ününün zirvesinde olduğu 1930'lu yıllarda yaratılmış bir karakter olarak Miss Marple'ın Austen yazınından ve bir karakter olarak Austen'ın kendisinden ne kadar etkilenmiş olabileceğini soruyor. Agatha Christie'nin tüm biyografik metinlerine bakıyor ancak bu fikri destekleyebilecek net bir kanıt bulamıyor. Ancak yine de bu kışkırtıcı soruyu spekülе etmeye devam ediyor. İlk değindiği şey isim benzerliği. Ayrıca iki Jane de kız kurusudur. İkisi de benzer bir toplumsal sınıfa mensuptur ve insan doğasını anlamakta olağanüstü yeteneklidirler. İkisi de içinde yaşadıkları topluluğa dair hiç kimsenin zaafı, zayıflığı, telaşı ya da budalalığının bu iki kadının gözünden kaçmasının mümkün olmadığını vurgular. Wells'e göre "Christie, yaşlı bir dedektif aracılığıyla, kendisi ve Austen dahil, yaratıcı veya analitik yetenekleri gelenekselin ötesinde olan ve kendi ilişkilerini hırs ve tanınma gibi büyük kavramlarla müzakere etmesi gereken tüm kadınların deneyimlerini aktarmıştır." Juliette Wells, "'Dear Aunt Jane': Agatha Christie's Miss Marple and Jane Austen, *After Austen: Reinventions, Rewri tings, Revisitings*, ed. L. Hopkins, Palgrave Macmillan, UK, 2018, s. 199-219.

da yer alan karanlık sırlarla (Wells, 2018: 209) ilgilenir. Bu karanlığın peşine "keskin gözlem gücü, insan doğasına ilişkin derin kavrayışı ve olağanüstü gelişkin akıl yürütme becerisi" sayesinde korkusuzca düşer. Onun kahramanı olduğu romanların önerdiği şey; hayatın küçük ayrıntıları etrafında yapılandırılmış, insan toplumunun ve insan ruhunun derinliklerine kaçınılmaz bir şekilde ulaşabilen bir mantığın olduğudur.[7] Polisin, diğer erkeklerin göremediği küçük ayrıntılar kurnaz Miss Marple'dan kaçmaz. O Sherlock gibi olay yerinde gördüğü nesneye yakından bakarak çözmez gizemi. Onun uzmanlığı insan doğasına ilişkin sezgisidir. Bu ancak o yaşta edinilebilecek bir tür deneyimden süzülen sezgidir.[8] Dolayısıyla bu romanlarda " (...) kadınların, özellikle de yaşlı kadınların, varoluşun önemsizliğine aşinalıkları sebebiyle, adaletin ideal hakemleri olmak için gerekli mantıksal güçlere sahip oldukları[...]"[9] öne sürülmüş olur. Çünkü bu kadınların işi insanlardır:

7 Shaw ve Vanacker'den aktaran Berna Köseoğlu (2015), "Gender and Detective Literature: The Role of Miss Marple in Agatha Christie's The Body in the Library", *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, cilt 4, sayı 3, 1991, s. 133.

8 Bülent Somay "'Anlat Azizim Engels!' Bir Tarih Yazımı Metaforu Olarak Polisiye" adlı metninde dedektif romanında iki tür dedektif vardır diyor; ilki geçmişte işlenmiş bir cinayeti, dışarıdan bir gözlemci olarak çözen, diğeri ise bizzat maceranın bir parçası olan ve olayı çözen dedektif. İlk tür dedektif de bu sınıflandırmaya göre kendi içinde ikiye ayrılıyor; delil toplayanlar ve akıl yürütenler. Delil toplayanların en ünlüsü elbette ki Sherlock. Onu temsil eden mercek ile nesnelere yakından bakarak, baktığı şeyi parçalayan ve arkasında gizli olan gerçeği ortaya çıkaran kahraman mitini üreten dedektif. Somay, akıl yürütenlerin en ünlüsü ise Poirot'tur diyor. Gri hücreleri sayesinde, neredeyse odasından çıkmadan, şahitleri dinleyerek, ipuçlarını değerlendirerek gizemi çözen dedektif türü. Somay aynı yazıda Miss Marple, Hercule Poirot'un dişil öteki benidir de diyor. Dolayısıyla tüm dedektif karakterler arasında Miss Marple'ı da Poirot gibi akılla gizem çözen bir kadın imgesi olarak konumlandırmak mümkün oluyor.

9 Shaw ve Vanacker'den aktaran Berna Köseoğlu (2015), "Gender and Detective Literature: The Role of Miss Marple in Agatha Christie's The Body in the Library", *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, cilt 4, sayı 3, 1991, s. 133.

Benim hobim her zaman çok çeşitli ve çok büyüleyici olduğunu düşündüğüm insan doğası olmuştur. Ve elbette, dikkatini dağıtacak hiçbir şeyin olmadığı küçük bir köyde, kişinin çalışma alanında yetkin diyebileceğim biri olmak için çok fazla fırsatı vardır. İnsanları kesinlikle kuş ya da kuşmuş gibi sınıflandırmaya başlarız.[10]

## Gündeliğin içinde kalakalmak

Dedektif romanında kadınların dehaları nedense içine yerleştirildikleri mekânın ölçüleri küçük tutularak büyük gösterilmeye çalışılıyor gibi geliyor bana. Miss Marple, St. Mary Mead adlı köyde, Yıldız Alatan ise 1970'li yılların sonunda Zonguldak'ın Kılıç Mahallesi'ndeki mühendis lojmanlarında yaşıyor. Bir tür yerel dedektif gibidirler. Kapsama alanları köyleri ve mahalleleri kadar. Bu karakterlerin taşrada yaşıyor olmasının iki tür anlamı ve işlevi var bence; birincisi başarılı birer dedektif olmalarını sağlayan şey olarak cinayetin işlendiği, yani hayatlarının neredeyse tamamını geçirdikleri yeri çok iyi tanıyor olmaları meselesi, taşra bağlamı sayesinde öne çıkıyor. İkincisi ise yaşadıkları yerin ortalamasının üstünde zekâ ve potansiyele sahip olduklarına dair vurgu. Bu ikinci maddeye sonra geri döneceğiz.

Yıldız Alatan hikâyesinin mekânı, Miss Marple'ınkine benziyor. Belki de Yıldız Alatan bana bu yüzden bu kadar onu anımsatıyor. Miss Marple'ı 1930'lu yıllarda dedektif romanının mekânı olan İngiliz orta sınıf sayfiyesinde, malikânelerde, salonlarda, bahçelerde görüyoruz. Yıldız Alatan'ın yaşadığı mühendis lojmanları mahallesi de çok benzer bir özelliklere sahip bir burjuva sosyalliği mekânı aslında. Zamanında İngiliz ve Amerikalı mühendislerin yaşamaları için yapılmış bu mahalle Anadolu'nun taşrası diyebileceğimiz

10 Agatha Christie, *Murder at the Vicerage*, Harper Collins, UK, 2019.

hiçbir yerde mümkün olmayan bir vaha gibi. Maden ocağı işçileri ve aileleriyle dolu, yoksullukla çevrili bu şehirde sınırları çok belirgin ve imtiyazlı bir "memur sosyetesi" mekânından bahsediyoruz. Dış dünya ile sınırlar hem geçişken hem de tamamen yalıtılmış gibi. Hepsi tek katlı olan evlerin ön ve arka bahçeleri var. Ön cephede veranda, bahçelerde şezlonglar hayal edin. Ev içlerinde "pençeli ayaklı küvet bile var. Her şey ecnebi tarzında. (...) yatak odalarında gömme dolaplar ve lojman mobilyaları çok iyi düşünülmüş" Hatta başmühendis ve ailesinin yaşadığı lojman sık sık şık davetlerin yapıldığı, piyanolu falan bir malikânedir. Doktorlar, Mühendisler Lokali, tenis kortları, yine mühendislere ve ailelerine tahsis edilmiş özel plajlar... Hem Zonguldak'ta[11] hem Türkiye'de gibi bile değil. Lojmanların bulunduğu "(...) Fener, Türkiye Cumhuriyeti devletinin, şehir planlama ilkelerine göre kurulmuş ilk mahallesidir" [12] Yıldız Alatan'ın da dediği gibi "[Zonguldak] o zamanlar hiç taşra şehri gibi değildi. Pek seçkin muhitlerin pek kültürlü insanların bulunduğu bir yerdi. İstanbullu birinin böyle bir yerde zorluk çekmesine imkân yoktu ve İstanbul'dan kat kat daha sakin, daha huzurlu bir şehir hayatı vardı. (...)" (12).

Her ne kadar bir şehir simülasyonu içinde yaşıyor gibi görünseler de sosyalleşme biçimi elbette ki içinde yaşadıkları taşra tarafından belirlenmiştir. Herkesin her an birbirlerinin evine çat kapı girebildiği, geçerken mutfak camından içeri kafayı uzatabildiği bir taşra. Onları bu mahalle ve köylerde yaşayan insanların huyunu, ruhunu bilebilen hafiye kadınlar yapan karşılaşmalar ancak taşradaki ritüeller ve rutin-

11 Türkiye'de 1970'li yıllarda geçen bir dedektif hikâyesi yazmak için Zonguldak'ın tercih edilmesi asla tesadüf değildir. Yıldız Alatan Zonguldak'a 1946 yılında gelir ve Zonguldak o zamanlarda Türkiye'nin epey erken kentleşmiş, modernleşmiş bir maden sanayisi ve liman kentidir. Cumhuriyet'in ilk ilidir.

12 Yaprak Öz, *Farahnaz'ın Çiçeği Bir Yıldız Alatan Macerası*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2018, s. 33.

lerle mümkün gibi görünüyor. Miss Marple'ı Londra'ya, Yıldız Alatan'ı İstanbul'a koysanız parıltıları sönecekmiş gibi hissettiriyor. Kendi yaşam alanlarından çıktıkları maceraları yok değil. Ancak yine yerel sınırlar ve tanıdık sosyal sınıflar ve mekânlar arasında gezinildiğini hatırlamak gerekir. Bu sağduyu bilgisi ve sezgi ancak taşradaki karşılaşma biçimleriyle mümkün olabilir.

Bu hafiye kadınların taşrada yerleşik olmaları onlarla ilgili ikinci bir imayı daha yaratıyor. Onlar yaşadıkları yerlerin ortalamasından daha büyük bir potansiyele sahipler. Ancak hayatları o potansiyeli tam olarak gerçekleştirmelerine izin vermemiş. Dolayısıyla küçük yerlerin saygın ve kabiliyetli ruhları olarak parlatılabiliyorlar. Ancak pozisyonları bu olunca onları anlatan hikâyeyi de belirleyen önemli bir mücadele teması giriyor işin içine; kendilerini kanıtlamak. Birer dedektif olarak rüştlerini ispat edene kadar düzenli olarak hem çevrelerindeki insanlar hem de polisler tarafından hor görülüyorlar. (Yıldız Hanım'ı öyle kolay aşağılayamazsınız, kendini öyle bir pozisyona sokmaz ama...) Üzerlerine vazife olmayan işlerle meşgul olmakla suçlanıyorlar. Sonra sonra edindikleri itibarları onları bu küçük yerlerin saygın dedektif kadınları haline getiriyor. Oysaki erkek dedektiflerin anlatıldığı hikâyelerde o itibar çoktan kurulmuştur. Anti kahraman bile olsalar, kimse bir tek dedektiflik kabiliyetlerinden şüphe etmez erkeklerin. Biz onların her şeyi gören ve kavrayan büyük akıllarının ve yüksek saygınlıklarının çoktan kabul edildiği sahnelerden giriş yaparız metinlere. Kadınların hikâyesi ise o saygınlığın nasıl kazanıldığını anlatıyor daha çok. Erkek dedektif hikâyede gizem çözen bir şeyken, kadın dedektif kişisel ve toplumsal bariyerlerle, önyargılarla çarpışan bir gelişme, güçlenme hikâyesi içinde kurulur. Miss Marple kendini dedektif olarak ispatlama çabasındadır ve başarır. Bu onun çabasından çok dürtüsü gi-

bidir esasında. Kendine hâkim olamaz ve gizemli herhangi bir ayrıntının her an peşine düşer. Yıldız Alatan ise daha ilk dedektiflik macerasından sonra ulusal çapta bir ün kazanır bile. Ama başta da dediğim gibi derdi o değildir. O, yaşadığı dedektiflik macerasının romanını yayımlatmak ve kendini orada ispat etmek ister. "Hakikatte, romanımın iyi olduğunu, ancak hiçbir edebi geçmişim olmayan yahut sözde entelektüel çevreye dahil bulunmayan bir ev kadını olduğum için ciddiye alınmadığımı biliyordum."[13]

Klasik dedektif romanının anlatı akışına göre; dedektif tanıtılır, suç işlenir, ipuçlarının peşinde bir soruşturma süreci yaşanır, çözüme nasıl ulaşıldığının bir sunumu yapılır[14] ve hikâye başladığı yerde yine dedektifin hikâyesinde sona erer. Bu şablonun içinde dedektif romanın kahramanı olarak dedektifin temel işlevi "ipuçlarını, tanıklıkları ve öyküleri yan yana koyup, bunlar arasındaki nedensel ilişkiyi rasyonel bir biçimde açıklamaktır" [15] Ancak türün ortaya çıktığı 1800'lü yıllardan itibaren dedektif romanının kalitesini belirleyen şey, suçun kim tarafından ve nasıl işlendiğini her seferinde daha komplike bir kurgu ile anlatabilmek olmuştur. Her seferinde okuyucuyu daha da şaşırtmayı hedefleyen bu kurgu, olay merkezli bir hikâye üretir.[16] Dedektifin hâlâ çok önemli olduğu ama temelde olayın nasıl komplike yöntemlerle çözüldüğü meselesini takip etmemizi isteyen dedektifler yaratan bir eğilim bence bu. Dedektife aşina olduğumuz için olaya odaklanmamızı isteyen hikâyelerden

---

13 Yaprak Öz, *Villa Şakayık*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2020, s. 11.

14 Aktaran Seval Şahin, *Cinai Meseleler Osmanlı Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji (1884-1928)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 12.

15 Bülent Somay, "'Çok Basit Azizim Engels!' Bir Tarihyazımı Metaforu Olarak Polisiye", *Tarihin Bilinçdışı Popüler Kültür Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 71.

16 Bernhard Roloff ve George SeeBlen, *Cinayet Sineması Polisiye Sinemanın Tarihi ve Mitolojisi*, çev. Süheyla Kaya, Saliha N. Kaya, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 31-32.

farklı olarak amatör kadın dedektifin maceralarının anlatıldığı hikâyelerde, anlatıda biçimsel olarak büyük bir değişiklik yapıldığını düşünüyorum.

Dedektif romanı okurken esasında iç içe geçmiş iki hikâye okuyoruz; suçun hikâyesi ve soruşturmanın hikâyesi. Ancak dedektifin kadın olduğu ya da yaşlı bir kadın olduğu anlatılarda suçun hikâyesi değil, araştırmanın ve araştırmayı yapanın hikâyesi merkeze yerleşiyor. Bu kadının gündelik hayat içindeki varoluşunu takip eden bir olay örgüsü ortaya çıkıyor. Bu henüz Miss Marple'ın yazıldığı yıllarda, yani erkek yazarların liste liste dedektif romanı kuralı yazdıkları yıllarda olabilecek bir anlatı yöntemi olamaz elbette. Ancak sonraki yıllarda yaratılan amatör dedektif kadınlar artık Miss Marple'ın bahçelerinden, salonlarından, otel lobilerinden çıktılar ama pek fazla uzaklaşamadılar. Onları genelde özel alanlarında ve ilişkileri içindeki halleri çerçevesinde tanırız.

Camilla Löckberg'in kendi küçük kasabası Fjallbacka'ya dönüp yerleşen amatör dedektifi Erika Falck da aynı ev içi mekânlarda, sıkışık kasaba yollarında, sahil kenarlarında yaşıyor. Erica'nın soruşturmalarını yürütürken iki çocuk doğurmuş olduğunu hatırlarsak, romandaki polisiye geriliminin nasıl onun gündelik hayatıyla, ruh haliyle ilişkili kurulduğunu tahmin edebiliriz. Ya da Esra Türkekul'un[17] Berna'sının annesiyle, teyzesiyle, arkadaşı Medoş'la, eski eşiyle ilişkisini, evini, odasını, buzdolabındaki yemekleri biliriz. En çok ruh halini biliriz. Dünyayla ama en çok kendiyle dalga geçen iç sesi sayesinde onun zihninde yaşıyor gibiyizdir. Yıldız Alatan eşi Ziya ile güzel bir kahvaltı yaptıktan sonra onu işe yolcu eder. Kızlarla bir sabah kahvesi içmeyecekse naneli şekerli kahve keyfini günün ilk sigarasıyla birlikte kendisi yapar. Hızlıca evdeki işlerini toparlar. Hacer'in

---

17 Esra Türkekul, *Kapalıçarşı Cinayeti*, Esen Kitap, İstanbul, 2013; Esra Türkekul, *Cadıbostanı Cinayeti*, Mylos Kitap, İstanbul, 2016.

her hafta getirdiği taze sütü bekler. Onu hemen geniş tencerede kaynatıp altını kapattıktan sonra markete gider. Günlük alışverişini yapar... Onun anbean ne yaptığını biliriz. Suçun giriftliğinden çok suçla böyle zıt bir mekânda anlatılan dedektifin farklılığı cazip gelir. Süt kokusunun içinden çıkıp küçük bir gözlem işi yapıp dönecek olan kadın büyük göz ve akıl olarak betimlenen dedektiften daha canlı bir imge yaratıyor.

Dolayısıyla yukarıda dedektif romanına ilişkin bir eğilim olarak tespit edilen, girift hikâye yapısı kurma hedefinin, karakter bir amatör kadın dedektif olduğunda başka bir şeye dönüştüğünü iddia etmiş oluyorum.[18] Sanki bu hikâyeler cinayetleri anlatmak için değil, dedektifleri yaratmak, tanıtmak ve daha canlı karakterler haline getirmek için yazılmış gibi. Bu kadar yakından baktığı, her anına şahitlik etmek istediği dedektifin hikâyedeki kurulumu elbette erkeksi, karizmatik, uzak, yalnız imgeden çok farklı bir portre olarak ortaya çıkıyor. Bu şablonun kırıldığı yerde tanışabileceğimiz amatör kadın dedektif tipi de çok çeşitlenebiliyor. Bu sayede turist rehberi olan depresif, şişman, tembel Berna Tekdemir de, geçirdiği kaza yüzünden tekerlekli sandalyeye mahkûm olmuş, kendini eve kapamış dâhi hackerımız Meral de pekâlâ amatör dedektif olabiliyorlar.

## Can sıkıntısından mı?

"Polisiyedeki Aydınlanma akılcılığına dayalı tümden gelimci yöntem, nedensellik zincirleri kullanarak 'nasıl'ı açıklamaya yöneliktir."[19] Böyle bir tanımlama elbette bu nitelikle-

18 Ama polisiye kalitelerinin düşük olduğunu iddia etmiyorum. Özellikle konu Yaprak Öz romanları olduğunda bu imadan özellikle çekinirim.

19 Bülent Somay, "'Çok Basit Azizim Engels!' Bir Tarihyazımı Metaforu Olarak Polisiye", *Tarihin Bilinçdışı Popüler Kültür Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 71.

ri doğal olarak taşıdığı düşünülen erkek ile ilgili. Kadın ise nedensellik, rasyonellik, akıl gibi alanların hep karşı tarafına konumlandırılmış bir şey olarak kavranırken bir popüler kültür ürünü olan dedektif romanında başka türlü ele alındığını iddia etmek safdillik olur. Dedektif böyle akılla donatılmış bir şeyken elbette ki amatör kadın dedektifler de bu özelliği taşıyorlar. Elbette hepsi etraflarındaki insanlardan daha akıllı kadınlar oldular ancak kabul görmelerini sağlayan şey ne kadar zeki olduklarıyla değil, güçlü sezgileriyle ilişkilendiriliyor. Bu asla uhrevi kaynaklarla ilişkili bir sezgi değil. Bir dedektif romanında cinayetler asla doğaüstü güçlerle ilişkilendirilmez zaten. Soruşturma sırasında çok büyük tesadüfler, mucizeler gerçekleşmez. Ancak kadın amatör dedektifler için tesadüfler çok önemlidir. Dolayısıyla bu kadınlar da seküler düzeyde tutulan güçlü sezgilere sahiptirler. Bu sezginin kökeni hep kadınların ayrıntılara dikkat eden doğalarıyla ilişkilendirilir. Bir kaş çatışı, bir dil sürçmesi, gözlerin içinden bir an geçen bir korku bulutu... Hiçbir şey onların gözünden kaçmaz. Tüm o sezgiler bu küçük ayrıntıların biriktirildiği sandıklardan sızan kokular gibidir.

Güçlü sezgiler elbette ki güçlü bir merak duygusu ile tamamlanır. "Şüphelileri sorgulamaya resmi yetkisi olmayan, teknik bilgiden yoksun ve kaynaklara erişimi olmayan bu yeni amatör dedektif karakterin bu dönüşümü cinayet romanının tüm kurgusunu değiştiriyor. Bu karakterin artık açgözlü bir meraktan başka itkisi yok."[20] Merak unsuru dolayısıyla sosyal olarak toplumdan uzak, dehasının bir tür yan etkisi olarak okumamız salık verilen sosyal uyumsuzluklara sahip dedektif mitinin yerine başka bir dişil versiyon önerilmiş olur böylece. Sosyal, sürekli etrafıyla temas içinde bir kadın tarif edilir. Bırakın toplumdan uzak olmayı, bir an için

20 Emel Uzun, "Kadın Dedektifler Çağı", 2019, https://gunlcrinkopugu.blog/2019/03/13/kadin-dedektifler-cagi/

o topluluğun içinde gözlem yapıyor olmazsa eğer tüm gücünü yitirmiş olur. Yıldız Alatan şüphelendiği kişiye bir kıyafet dikme bahanesi yaratır ki, provalarda onu gözlemleyebilsin, soruşturmasını gizlice yapabilsin. Miss Marple sıradan bir yaşlı kadın olarak hemen herkesin beş çayına davet etmek isteyeceği biridir ve öyle kalmak ister. Belki de bu merakı ve sosyallik halini can sıkıntısı meselesiyle birlikte düşünmek gerekir.

Neredeyse hiçbir şeyin değişmediği yerlerde yaşayan, akıllı, sezgileri kuvvetli, enerjileri yüksek, yetenekli, dışa dönük bu kadınlar elbette ki can sıkıntısından mustaripler. Örneğin, birilerinin evlerinde, bahçelerinde, halihazırda işlenmiş bir cinayet ya da çözülmesi gereken bir gizemle ilişkili olarak konuşulduğunda Miss Marple merakı dolayısıyla sohbete dahil olur.

> Calthrop'ların yatılı misafirleri vardı. Elindeki yumuşak beyaz tüylü yünle sürekli örgü ören sevimli, nazik bir yaşlı hanım. (...) Cinayet konusu Calthrop'ların konuğu Miss Marple'ın çok ilgisini çekmişti. Adeta özür dilercesine, "Taşrada insan konuşacak pek fazla şey bulamıyor da" dedi.[21]

*Uyuyan Ölüm*'de örneğin, Miss Marple, kahramanın yeni satın aldığı evle ilgili nedenini bilmediği bir korku atağı yaşadığında tesadüfen aynı mekândadır. Ancak bu karşılaşma, Marple'ın yeğeni Raymond West'i ziyaret ettiği sırada Londra'da gerçekleşir. Miss Marple köyüne döndüğünde olayla ilgili gelişmelere dair bir mektup alır ve artık olayın yaşandığı kasabaya gitmek ister. Ancak her ne kadar bekâr ve çocuksuz bir kadın olsa da bu küçük seyahatler de öyle kafasına göre olamamaktadır. Miss Marple doktorunu hava değişimine ihtiyacı olduğuna ve tam da cinayetin işlendiği gibi

---

21 Agatha Christie, *Esrarengiz Parmaklar*, çev. Çiğdem Öztekin, Altın Kitaplar, İstanbul, 2019, s. 174.

bir kasabanın havasının ona iyi geleceğine ikna etmesi gerekir. Merak ve can sıkıntısından daha fazla bir şeyden bahsediyoruz aslında. Miss Marple doktordan onay alıp o küçük kasabaya gidemezse gerçekten hasta olacakmış gibi hissettiren güçlü bir güdü bence söz konusu olan. Cinayet çözmek, kendi sıkıcı hayatından kaçma olasılığı, bağlı olduğu toplulukların kolaylıkla dışlayabileceği bu yaşlı kadın için bir bağımlılığa dönüşmüş gibi görünüyor. Belli ki Yıldız Alatan için de öyle:

> Yaklaşık dört yıl boyunca hiçbir hadise cereyan etmedi bulunduğum yerlerde. Tabii ki kimsenin başına kötü iş gelsin, cinayetler işlensin istemezdim ama gizemli birtakım hadiselerle karşılaşsam hiç de fena olmayacaktı.[22]

Ya da belki meraklarını bir tür can sıkıntısı teması ile ilişkilendirip, kendilerine yönelik imgenin öyle kurulmasını amaçlıyorlardır. Böylece yaşlı, canı sıkılan bir kadın imgesi sayesinde en güçlü silahları olan görünmezlik haleleri daha da belirginleşiyordur. Zira ikisinin de canı pek sıkılmazmış gibi görünüyor.

## Sonuç

Raymond Chandler çok sayıda polisiye yazarı karakter betimlemesi konusunda yeteneklidir ancak olayın nasıl çözüleceğini çok fazla önemsedikleri için karakter yaratmak konusunda yeteneklerini örtmeye çalışırlar der. "Tüm bu kapalı, sert şablon yazının içinde eğer bir fark, dikkat çekici bir şey yaratılacaksa, bu karakterde yaratılacaktır."[23] Ancak de-

22 Yaprak Öz, *Villa Şakayık*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2020, s. 11.

23 Chandler'dan aktaran Bernhard Roloff ve George SeeBlen, *Cinayet Sineması Polisiye Sinemanın Tarihi ve Mitolojisi*, çev. Süheyla Kaya, Saliha N. Kaya, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 25-26.

dektif romanı alt türlere ayrıldıkça, türün konvansiyonları değişmeye başladıkça, dedektif gölgede kalan bir şey haline de gelmiştir. Roloff ve SeeBlen, dedektif figürü dedektif edebiyatını, kendisiyle arasında mesafe koymak istediği popüler kültürün diğer ürünlerine yakınlaştıran bir unsur olarak gördüğü için mesafeli davranır der (31-32). Kaliteli polisiye romanın kendisini popüler edebiyatın üstünde görmek istemesiyle ilgili bir tutumdur bu. Ancak dedektif kadın olunca tüm bu teamüller tersine dönebiliyor. Yeniden türün en önemli unsuru olan dedektif başrol olarak sahneye çıkıyor. Üstelik öyle deha, üstün analitik zekâ gibi nitelikleri olma zorunluluğu da olmayınca daha gerçek kahramanlar olarak çıkabiliyorlar ortaya. Kastedildiği anlamıyla yüksek edebiyat ürünü olmuyorlar belki bu romanlar ama daha gerçek ve eğlenceli karakterler yaratabiliyorlar.

Christie, Miss Marple'ı yani, yaşlı, güçsüz, meraklı, zehir gibi bir kız kurusunu karşımıza cinayet mahallinde çıkardığında polisiye gerilimin en büyük ters köşesini yapmıştı. O zamandan beri bu ters köşenin her türlü versiyonunu okuyoruz, izliyoruz. Onun doğumundan yıllar sonra Türkiye'de onun çok benzeri ama (neyse ki) bir sürü açıdan da daha özgürleşmiş bir edebi torun-karakter olarak, Yıldız Alatan çok seviliyor. Agatha'nın yazdığı şablon içinde Miss Marple metne dahil olduğunda kitabın üçte biri bitmiş oluyordu. Ancak o kadın öyle merak edildi ki bugün Yıldız Alatan'ın hikâyesi ilk sayfadan başlanarak anlatılıyor. Çünkü keramet cinayette değil Yıldız Alatan'da. Bu kadınlar belli ki, bu kitaptaki diğer hafif kahramanlarımızda da olduğu gibi, yazarlarının ellerinden kurtulmuşlar. Maceraları bir daha yazılmayacak olsa bile Esra Türkekul'un Berna'sı benim için hâlâ yaşıyor. İstanbul'da bir yerlerde öfleye pöfleye bazı işleri kurcalıyor. Yıldız Alatan *Perisiz Köşk*'ün sonunda Yunanistan'da, kızı Berrin'in yanında uzun bir tatil yapacaklarından bahset-

mişti. Belki bir Yunan adasında kızlara plaj elbiseleri dikerken bir yandan da bir cinayet soruşturması peşindedir.

Bence bu kadınları sadece cinayet mahalli gibi, kadınları dedektif olarak pek görmeye alışık olmadığımız yerlerde gezdikleri için, uyumsuz oldukları bir yerdeki şaşırtıcı varlıkları yüzünden sevmiyoruz. Bir de belki, kadın dehasının, bir şekilde ziyan olmadan, yok olmadan parlayabileceği hikâyeler anlattığı için ve o hikâyelerin içinde dokunulmaz oldukları için seviyoruzdur.

# İki Tanış Kadın: Feride ve Feyza

AYŞE ÇAVDAR

Zamanında tanımamak... *Köprüaltı Çocukları, Çalıkuşu, Pardayanlar* vb gibi edebiyata bakışları birbirini tutmayan yazarların ürünleri olan romanlar bir özellikle birleşiyor: Onları zamanında, okumanız gerektiğinde okumamışsanız bir daha aynı tadı asla alamayacağınızda.

Tomris Uyar, *Gündökümü: Bir Uyumsuzun Notları II*, s. 327

*Çalıkuşu*'nu ve *Huzur Sokağı*'nı okuduğum zamanları gayet iyi hatırlıyorum. *Çalıkuşu*'nu, Iğdır'daki halk kütüphanesinden ödünç alıp eve gittiğimde ortaokulun birinci sınıfındaydım. Doğduğum ay itibariyle ve evde okuma yazma öğrendiğim için okula erken başladığımdan, 11 yaşımın sonlarındaydım. Tuzluca'nın elektriği ve suyu olmayan ve yolu da yılın altı ayı kardan kapalı bulunan Karabulak Köyü'nde geçirdiğimiz bir yılın ardından babamın tayini Iğdır'a yakın, elektriği, yolu ve suyu olan bir köye çıkmış fakat ortaokula gidebilmem için ilçe merkezinde bir ev tutulmuştu. Orada olmanın getirdiği lükslerden biriydi kütüphane ve ben bu konfordan sonuna kadar yararlanacaktım. Evdeki hemen bütün kitapları defalarca okumuştum zaten. Çoğunluğu peygamberleri ve başka dinî menkıbeleri anlatan kitaplardı. Ahmet Cemil Akıncı'nın çocuklar için yazdığı *Peygamberler Tarihi* (Bahar Yayınları) ciltleri vardı mesela. En çok

onları sevmiştim. Yusuf ve İsmail peygamberlerin öykülerini döne döne okuyordum. Ayrıca İbrahim'in Tanrı'yı keşfedişi, Eyüp'ün sabrı, Nuh'un gemisi... Aklımda kalan tüm menkıbelerde peygamberlerin öyküleri, evin ya da kavmin inancını terk etmekle başlıyordu ve hepsi bir noktada mutlaka hicret ediyorlardı. Sahip oldukları şu ya da bu meziyet nedeniyle ya da içine doğdukları ahalinin yaşayış biçimi hakkındaki şüphelerini ve rahatsızlıklarını dile getirdikleri için eziyet görüyorlardı. Kişisel okuma maceramda *Çalıkuşu* öncesi zihnim peygamber hayatlarından aldığım bu hisseyle yüklüydü: Kendi yolunu bulmanın ilk adımı evden çıkmaktır.

Bu defa bir kadının menkıbesini okuyordum. Feride de tıpkı o peygamberler gibi hicret ediyordu. Aldatılmayı kabullenmediği için terk ediyordu evini ve dersini çalışmış olarak dönüyordu aynı eve. Romanın finalini ilk okuduğumda da sevmemiştim, hâlâ sevmiyorum. Ayrıca o finalin Feride'nin değil, kız babası bir erkek olan müellifin seçimi olduğundan eminim. Feride yalnız romandaki ailesine değil, Reşat Nuri Güntekin'e[1] ve onu sinemaya, televizyona uyarlayan işbirlikçilerine direnmeyi bugün bile sürdürüyor. Bu romanın en az üç defa yeniden yazılması, son bölümünde Reşat Nuri'nin günlük formundan çıkıp tanrısal anlatıcı rolüne bürünmek zorunda kalması, *Çalıkuşu*'nun birinci tekil şahıs anlatımıyla akmasını kendisine ait teknik bir zaaf olarak görmesi, o direnişin ne kadar kuvvetli olduğunun delilleri.[2] Bir söyleşide, *Çalıkuşu*'nu yazdıktan sonra okurlarının yazdığı her şeyde onu aradığını ve bulamadıklarında hayal kırıklığına uğradığını söylüyor Reşat Nuri. Denilebilir ki *Çalıkuşu*'nu yazdığı andan itibaren, *Çalıkuşu* da Reşat Nuri'yi ya-

1 Bundan böyle Reşat Nuri. Alıntı yaparken *Çalıkuşu*'nun İnkılap Kitabevi tarafından 2021'de yapılan baskısını kullanacağım.

2 Nihan Abir, "Çalıkuşu'nun Hikâyesi", yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2012, s. 24.

zıyor ve şüphesiz *Çalıkuşu*, ondan çok daha kuvvetli ve dirençli bir yazar.

> *Çalıkuşu*, bana büyük bir şöhret sağladı ama zararlı da oldu. Başka hangi mevzua, hangi teze dokunmak istediysem, geniş okuyucu kitlesi, bunu daima yadırgadı, böylece tam aradığım yolu bulmakta daima müşkülat çektim.[3]

Bu çekişmeyi ve *Çalıkuşu*'nun yazar üzerindeki kuvvetli tesirini Ahmet Hamdi Tanpınar da şöyle tespit ve teslim ediyor:

> Reşat'ın eseri günümüze bir yığın yanlış anlamanın arasından geldi. Şöhretini kuran *Çalıkuşu*, onun adı ve eserin bütünü için adeta bir keder oldu. Bu romanın kazandığı büyük şöhret, halk tabakalarını birdenbire sarıp, bizi muharrini onun santimantal havası içinde görmeye alıştırmıştı. (...) Okuyucu muharririni daima bıraktığı yerde görmek ister. O, büyük bir hamle yapmış, muharririni bulmuştur. Artık ona hazırladığı çehrenin bozulmasını istemez. Hatta bir başkasında kabul ettiği şeyleri bile onda görmeye razı değildir.[4]

Bana kalırsa Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu*'na son ihaneti değil o final. Pek çok kadının *Çalıkuşu*'nu okuyarak yollara düştüğünü ve neticede sonlarının kötü olduğunu söylüyor bir zaman sonra.

---

3 Alıntılayan Refik Durbaş, "20. Ölüm Yılında Reşat Nuri Güntekin: Gerçekçi Hikâye ve Romanımızın Evriminde Bir Dönüm Noktası", muhtemelen *Türk Dili Dergisi*'nde yayımlanmış bir yazı, ancak tam adresini bulamadım. İstanbul Şehir Üniversitesi'nin diğer varlıklarıyla birlikte Marmara Üniversitesi'ne devredilen Taha Toros Arşivi'nden üç sayfa, linki şöyle: https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/f7e989df-0147-42ff-98d6-9915e4ef3019/content

4 Alıntılayan Hikmet Dizdaroğlu, "Reşat Nuri Güntekin Üzerine Bir Kitap", *Türk Dili Dergisi*, cilt XXXVII, sayı 320, Mayıs 1978 ya da https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/654f35eb-ff88-45ef-8007-3acd-847bacb3/content

> Bir tanesini hem de korkunç bir şekilde müşahede ettim: Yoldan çıkmış bir muallime için tahkikata gitmiştim. Kadıncağızın elle tutulur bir tarafı kalmamıştı. Beni görünce: "Ben ve benim gibiler sizin yumurcaklarınızız. *Çalıkuşu*'nun kurbanlarıyız. Zannettik ki insan fedakârlık ve ideal yolunda giderse Feride gibi muhakkak saadete erişir. Biz de o yolu tuttuk. Ama işte böyle olduk" dedi.[5]

Şule Yüksel Şenler'in[6] *Huzur Sokağı*'nı ilk kez okuduğumda ise 16 yaşımın ortalarındaydım, üniversiteye başlamak üzereydim ve başörtülü bir öğrenci olacaktım. Sene 1992. Bir geçiş merasimi gibiydi *Huzur Sokağı*'nı okumak. Başörtüsü örtmeye, kendi isteğiyle ya da ailenin yönlendirmesiyle/baskısıyla karar veren her genç kız işe bu kitabı okuyarak başlıyordu. Taşındığımızdan beri Ankara'daki halk kütüphanesine de düzenli olarak gider ve çok roman okurdum bu sayede. Fakat *Huzur Sokağı*'nı oradan almadım, para da vermedim. Muhtemelen evde zaten vardı. Allah affetsin, *Huzur Sokağı*'nı atlaya zıplaya okudum. Hikâyenin nereye bağlanacağını merak ediyor ve bu yüzden sebat ediyordum okumakta. Fakat Şule Yüksel'in sürekli aynı sıfatları kullanarak yaptığı karakter tasvirleri, roman okuma alışkanlığı olan biri için, o biri henüz ergen bile olsa, yazarın niyetini fazlaca açığa çıkarıyor, "tamam geçelim bunu artık, anladım, bu kadar tekrar yeter" dedirtiyordu. Allah şahit "muhafazakâr", "mazbut" gibi kelimelerle arama mesafe koymama sebep oldu bu roman. Başımı örterek olmak istediğim şey bunlar değildi. Feyza dönüşümünü o kadar kısa sürede ve ansızın tamamladı ki, kitabın ilk çeyreği bitmeden merak edilecek tek şey kalmıştı geriye: Bilal'ine kavuşabilecek mi? Şu-

---

5 Cahit Kavcar, "Çalıkuşu ve Türk Eğitimindeki Yeri", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, cilt 2, sayı 1, 1996, s. 175.

6 Bundan böyle Şule Yüksel. Alıntı yaparken *Huzur Sokağı*'nın Timaş tarafından yapılan 2021 tarihli 126. baskısından yararlanacağım.

le Yüksel'in Bilal'i hem yakışıklı, hem varlıklı hem eğitimli, her manada başarılı ve nihayet dul bir kısmete dönüştürürken, Feyza'yı bir acıdan ötekine savurması karşısında adalet duygum incinmişti. O kavuşmayı da istemedim *Çalıkuşu*'ndaki kavuşmayı istemediğim gibi. Fakat Şenler'in kavuşmamayı Feyza'yı, eski hayatında işlediği günahların uzatmalı bir temsili görünümündeki kocası Selim'in adamlarına kurşunlatarak örgütlemesi iyice ağrıma gitti. Çok öfkelenmiştim. Bu kadar ağır bir cezayı hak edecek hiçbir şey yapmamıştı Feyza.

*Çalıkuşu*'nu kaç defa okuduğumu hatırlamıyorum bile. Çok kez olduğunu biliyorum, hiç sevmediğim yaz tatillerinde, yani okulun olmadığı zamanlarda canım sıkıldığında, içimi açan bir roman bulamadığımda ya da elime aldığım kitap tat vermediğinde hooop dönüyor bir tur daha okuyordum. Uyarlamalarını da seyrettim defalarca. Bu yazıyı yazmak için her iki romanı da tekrar okudum ve onları elimde tuttuğum her yerin ve o yaşlarımın üzerinden bir kez daha geçtim kaçınılmaz olarak. Mesela ortaokulun üçüncü sınıfına geçtiğim yaz. Hâlâ Iğdır'dayız. Annem ve babam o sene Ankara'ya gitmemeye karar verdiler. Ben de tatili çeyiz düzmek dışında bir iş yaparak değerlendirmek için daktilo kursuna gitmeye karar veriyorum. İlerde gazeteci olacağım ya, lazım olacak diye izin istiyorum. Tabii ki ilk önce çıkmıyor o izin. Ve tabii ki birkaç gün surat asıp açlık grevi yaparak emelime ulaşıyorum. Sabahları gittiğim kursta günün yarısı on beş kadar daktilonun bulunduğu bir sınıfta çat çat tuş sesleriyle geçiyor, eve geldiğimde kafamın içi zonkluyor. Ağrı Dağı'nı gören pencerenin önündeki divana uzanıp *Çalıkuşu*'nu okuyorum bir kez daha. Sonunu zaten bildiğim roman ilerlerken sabırsızlandığımı, kalbimin heyecanla çarptığını hatırlıyorum. Fakat sebebi Kâmran'la kavuşacak olmaları değil. Çünkü Feride'nin o mendebur, kişiliksiz, kafa-

sız Kâmran'a döneceğini bilmek tadımı kaçırıyor. İlk kez o okuyuşta o bölümü okumak zorunda olmadığımı fark ediyorum. Feride'nin öyküsünü hatırat olarak kaleme alındığı yerde bitiriyor, gerisini kendim kurguluyorum. Feride, çiftliği bir yetimhaneye dönüştürüyor ve öğretmenliğe orada devam ediyor. Kâmran yok artık. İhsan Bey ölmüyor cephede, geri dönüyor, kavuşuluyor yani gene. Seneler sonra, bu yazıyı yazmak için her iki romanı da birer kez daha okurken fark ettim, kafamda bir sınıf dolusu daktilo çatırtısıyla Ağrı Dağı manzaralı divana uzanmış *Çalıkuşu*'yla hasbihal ederken beni neyin heyecanlandırdığını: Tabii ya, her okuyuşta zaman biraz daha ilerlemiş oluyor, evden gitme vakti yaklaşıyordu. Bu yüzden her bir dönemecini ezbere bildiğim *Çalıkuşu* haritasına her baktığımda daha da sabırsızlanıyordum.

## Feride ve Feyza nereden tanışıyor?

İki romanın yazarları da pek umurumda olmadı şimdiye kadar. Özel bir ilgim ya da merakım yoktu kendilerine. Halk kütüphaneleri sayesinde Reşat Nuri'nin yazdığı hemen her şeyi ortaokul, lise civarında okudum. Şule Yüksel, daha geç zamanlarda aşinalık kazandığım bir yazar. Fakat ne yalan söyleyeyim, dilini, edebiyatını, anlattığı öyküleri heyecan verici bulduğumu söyleyemem.

Öte yandan, Feride ve Feyza'nın yazarlarından bağımsız birer hayatları olduğunu düşündüm. Yine öyle yapacak, müsaadenizle Feride'yi Reşat Nuri'ye, Feyza'yı ona bir kez olsun gün yüzü göstermeyen Şule Yüksel'e karşı savunmaya, evden eve savrularak büyüme maceralarının onlara açtığı tanışlık alanını görünürleştirmeye çalışacağım. Meseleye böyle yaklaşmamın bir sebebi var. Feyza'yı zorlanarak da olsa ilk okuyuşumdan beri Feride'yle arasında bir gerilim olduğunu hissediyorum. Sanki Feyza, Feride'nin –Kâmran'a

dönerek, aslında yazarı tarafından çözümü nâmümkün bir açmaza sürüklenip Doktor Hayrullah Bey'in evlilik teklifini kabul etmeye zorlanarak– yarım bıraktığı yolu gerisin geri yürüyormuş gibi geliyor. Bu yolculuğun tam da arzu ettiği gibi olması, hiç yolundan şaşmaması için peş peşe sıfatlarla dikenli tel misali ördüğü cümlelerden bir kafes olarak inşa ediyor adeta *Huzur Sokağı*'nı Şule Yüksel. Reşat Nuri ise yukarıda da bahsettiğim gibi dizginleri Feride'ye kaptırdığına bin pişman. Son anda aklı başına gelse de iş işten, neyse ki, çoktan geçmiş halde.

*Çalıkuşu*'ndan sonra İstanbul'daki (nedense nadiren Ankara olur) ayrıcalıklı ama karman çorman, yorucu, içinden çıkamadığı, daha çok içine sindiremediği hayatı bırakıp Anadolu'nun yoksul bir köyüne, kasabasına ya da şehrine öğretmen, doktor, kaymakam, vali vb. kamusal bir vazife görmeye giden her genç kadının ve erkeğin kurgusal hikâyesinde ondan izler gördük. *Huzur Sokağı* da yazıldığı ilk andan itibaren benzer şekilde zevk-u sefa içinde, varlıklı, cümbüşlü ama manasız bir hayatı bırakıp başını örterek "laik devlet"i ve toplumun dünyevi teamüllerini karşısına alan genç kadınların öykülerini anlatan ve Hidayet Edebiyatı[7] adı verilen bir türün öncüleri arasında yerini aldı. Şu hal-

7 Hidayet Edebiyatı'nın Şule Yüksel'den başka iki atasından daha söz edebiliriz. İlki *Minyeli Abdullah*'ın yazarı, Hekimoğlu İsmail rumuzunu kullanan Ömer Okçu'dur. *Huzur Sokağı*'ndan iki yıl kadar önce, 1967'de yayımlanan *Minyeli Abdullah*, Mısır'da araştırarak İslâm'ı öğrenen ve dinince yaşamak isteyen bir gencin inişli-çıkışlı öyküsünü anlatır. Abdullah yalnız inançları değil, ahlâkı dolayısıyla da cezalandırılacaktır. Bu romanda Mısır, Türkiye için bir mecaz işlevi görür. Nitekim, yayıncı Timaş tanıtımında Abdullah'ın yalnız Mısır'da değil, Suriye'de, Irak'ta, Cezayir'de, Pakistan'da, Nijerya'da, Türkiye'de ve dünyanın herhangi bir yerinde bu asrın küfür ve dalaletten mürekkep karanlığına rağmen ilahi nura giden doğru yolu bulmuş herhangi bir Müslüman olduğu ifadesini kullanır (Birol Başkan, "Turkey's pan-Islamist foreign policy", *The Cairo Review of Global Affairs*, 2019, s. 97-105). İkincisi ise Ahmet Günbay Yıldız, 1974'te bu defa köy merkezli bir Hidayet Romanı yayımlar: *Yanık Buğdaylar*. Yazarın sosyalist gerçekçi edebiyata bir tür cevap olarak kaleme aldığı (Kenan Çayır, *Islamic literature in contemporary Turkey: from epic to novel*, Sprin-

de her ikisinin de birer arketip teşekkül ettirdiklerini söyleyebiliriz. İddiam o ki, bu iki arketip birbirlerini gayet iyi tanıyor ve ilk bakışta göründüğünden çok daha fazla konuda ortaklaşıyorlar.

Evvela, her ikisi de yazarların aklına, endamlarını sahnede ya da beyaz perdede göreceğimiz kahramanlar olarak düşüyorlar. Reşat Nuri, *Çalıkuşu*'nu ilk Darülbedayi'de sahnelenecek *İstanbul Kızı* adlı bir piyes olarak kurguluyor. Fakat Darülbedayi yöneticileri bu piyesi fazla ağır bularak sahneye koymuyorlar.[8] Şule Yüksel de *Huzur Sokağı*'nı bir film senaryosu olarak yazmaya başlıyor, ancak sonra romanda karar kılıyor.[9] Her ikisi de sahneye, sinemaya ve televizyona uyarlanıyor müteaddit defalar.

*Çalıkuşu*, Turgut Demirağ tarafından iki kez (1947 ve 1967) çekilen –ilkinde erkek, ikincisinde kadın bir öğret-

ger, 2016, s. 12) bu romanda, köyün, yine aynı köyden gidip öğretmen olarak dönen bir evladı öncülüğünde hem maddi hem manevi kurtuluşa erişmesi anlatılır. Bu janrda yazılmış aşağı yukarı bütün romanlar kendisinden hiç umulmayacak birinin dine, doğru yola, özüne dönmesi ve etrafına ışık saçacak bir menkıbenin kahramanı olmasıyla sona erer.

8 Selim İleri, "Çalıkuşu Yetmiş Beş Yaşında", *Cumhuriyet*, 27 Şubat 1997. Reşat Nuri'nin bütün romanlarını önce piyes olarak düşündüğü, hatta her birinin piyes versiyonlarını yazdığı ve elinde tuttuğu anlaşılıyor. Hikmet Feridun Es, Reşat Nuri'yle yaptığı "Reşat Nuri Nasıl Yazdığını Anlatıyor" başlıklı söyleşide böyle kaydetmiş (*Muhit Resimli Aylık Aile ve Mektep Mecmuası*, sene 5, no. 51, Kanunisani 1933), alıntılayan Olcay Önertoy, "Reşat Nuri Güntekin", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Aralık 1981, https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/61f1ad3b-6e73-4f1d-8a8a-30c1e0e53a7b/content

9 "Şule Yüksel Şenler ile Sözlü Tarih Görüşmesi - 1. Bölüm", İDP, https://www.youtube.com/watch?v=-L7jbACmpZo&ab_channel=%C4%B0LEMTV. Bunun sebebi biraz da romanın aceleye gelmesidir. Önce bir film senaryosu yazmak üzere sipariş alır Şule Yüksel. Yazar da. Ancak siparişi veren senaryoyu o kadar beğenir ki hakkını verebilecek bir başkasına emanet edilmesi için iade eder. Bir müddet sonra roman olarak tefrika edilmesi fikri gelişir. Ancak Şule Yüksel o esnada Anadolu'nun her yerinde, bazen günde birkaç konferans vermektedir. Ayrıca evi de başını örtmek isteyen genç kızların bu fikre karşı çıkan ailelerini, kızlarının başını örtmesini isteyen ama söz dinletemeyen ailelerin de kızlarını getirdikleri bir "ikna" evine dönüşmüştür. *Huzur Sokağı* bütün bu meşguliyet içinde yazılır.

men– "Bir Dağ Masalı"nda,[10] Osman Seden'in önce sinema filmi (1966), sonra dizi (1986) olarak yaptığı aynı adlı uyarlamalarda, ardından 2000'lerde *Kanal D* için Tims Yapım Şirketi'nin Sevgi Yılmaz senaryosuyla yaptığı dizide yeniden yorumlandı. Feride'yi İstanbul'dan bir türlü çıkartamayan bu sonuncu uyarlama, hikâyenin türlü çeşit entrikalar ve gerginliklerle sulandırıldığı bir tür faciaydı, *Çalıkuşu*'na ihanetti desem yeridir.[11]

Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar"ı (1970) da bir *Huzur Sokağı* uyarlamasıydı. *ATV* için 2012'de bu defa SET Film ve *ATV* İç Yapımlar departmanı tarafından dizi olarak yeniden yorumlandı. Bana kalırsa Feride'nin KanalD'de uğradığı ihanete uğramıştı Feyza *ATV*'de. Karman çorman haller içinde asıl mevzudan fersah fersah uzaklaşarak çetrefilli hale getirdikleri hikâyeyi, ikinci sezonun sonunda alelacele toparlayıp bitirmek zorunda kaldılar.[12]

---

10 Çağrı İnceoğlu, "Bir Dağ Masalı'nda Muhafazakâr Modernleşme" başlıklı makalesinde, bu filmin sinopsisinin de Reşat Nuri tarafından yazıldığına, filmin yine Reşat Nuri'nin bir romanından uyarlama olduğuna ve yazarın bu adla bir romanı bulunmadığına işaret ederek, "Bir Dağ Masalı"nın da yine bir yine bir *Çalıkuşu* uyarlaması olduğu sonucuna varır. *Marmara İletişim Dergisi*, 17:93-111.

11 2005'te *Çalıkuşu*, "Yeniden Çalıkuşu" adıyla bir kez daha diziye uyarlanmış. Bu defa yine zengin bir aileden gelen Handan, Çalıkuşu Feride'nin günlüğünü kendine kılavuz edinmiş. Kalinos Prodüksiyon'un *Star TV* için, Hakan Haksun'un yazdığı senaryoyla çektiği bu diziden haberdar bile olmadığımı bu yazıyı yazmaya hazırlanırken yaptığım minik araştırma esnasında fark ettim. *Çalıkuşu* 1992'de Necati Cumalı tarafından tekrar oyunlaştırılarak, Esin Engin besteleri ile müzikalleştirilir. Yönetmen ise Hakan Altıner'dir. Ahmet Oktay hiç beğenmez bu versiyonu ve Feride'yi karikatürleştirmekle eleştirir ("Reşat Nuri'ye Saygısızlık", *Milliyet*, 25 Ağustos 1994, https://openaccess.marmara.edu.tr/server/api/core/bitstreams/50fa3fee-da4b-4196-99bf-db1ba3a78d12/content). Eminim bilmediğim ve izine rastlamadığım daha onlarca sahne uyarlaması vardır.

12 *Huzur Sokağı* da sevecektir sahneyi. Temaşa Tiyatrosu tarafından sahnelenen "Huzur Sokağı"nda (2012) Bilal'i, hikâyesi Bilal'den çok Feyza'yı andıran Yaşar Alptekin oynayacak, haberlerde Feyza'yı canlandıran kadın oyuncunun ismi nadiren geçecektir. Gösterimler izdiham yaratır. "Huzur Sokağı Tiyatrosu'nda İzdiham", *Başak Haber*, https://basakhaber.com/2012/10/27/huzur-sokagi-ti-

Her iki "hafif kahraman"ın, yakın zamandaki uyarlamalarının bu denli büyük facialara dönüşmesi, ikisinin de bugünün kitlesel medya izleyicilerinin/tüketicilerinin ihtiyaçlarını karşılamadığı anlamına gelebilir. Tersini düşünmek de mümkün: Her nasılsa bugünün medya ortamı bu iki hafif kahramanı da olanca sadelikleriyle kavrayabilecek zihin açıklığından fevkalade uzaktır artık. Galiba, Feyza ve Feride'yi tanış ve kader arkadaşı kılan sebeplerden biri de hikâyelerine yapılan müdahalelerin yersizlikte ve orantısızlıkta birbirleriyle yarış halinde olmaları.

Oysa her ikisi de yazıldıkları dönemde geniş okur kitleleri tarafından büyük bir heyecanla karşılanırlar. Cevat Dursuoğlu anılarında, "cepheye giden her subayın manevra sandığında bir *Çalıkuşu* vardı"[13] diye anlatır onun yarattığı etkiyi. Henüz 1922'deyiz, dikkatinizi çekerim. Hadiye Güntekin, Reşat Nuri'nin hayat arkadaşı, *Çalıkuşu*'nun ve yazarın diğer romanlarının telif hakları için ne kadar mücadele etmek zorunda kaldığını anlattığı bir söyleşide, Atatürk'ün Reşat Nuri'ye *Çalıkuşu*'nun ağrı kesici özelliğinden bahsettiğini kaydeder: "Cephede attan düşüp sakatlandığımda, sizin *Çalıkuşu* romanınızı okuyarak zaman geçirdim. Romanın sayfaları ilerledikçe çektiğim acıyı unuttum!"[14]

*Huzur Sokağı*'nı da benzer bir macera bekler. Başlangıçta

---

yatrosunda-izdiham/. Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda "protokol" için yapılan bir gösterim öncesinde yaptığı konuşmada dönemin başbakanı olan Tayyip Erdoğan'ın eşi Emine Erdoğan bu eserin ve yazarının kendisi ve kuşağı için ilham kaynağı olduğunu söyleyecek ("'Huzur Sokağı' tiyatro sahnesinde", *Sabah* gazetesi, 12.11.2012, http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/2012/11/12/huzur-sokaginin-galasi-yapildi), fakat salonu oyunun yarısında terk edecektir (Nedim Saban, "Huzur Sokağı'nın Emine Erdoğan'lı Galasından İzlenimler", *Tiyatro Dünyası*, 11.15.2012, https://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=2181).

13 Alıntılayan Demir Aytaç, "Reşat Nuri Güntekin ve... Bilek Saati", *Bütün Dünya*, Aralık 2002, s. 56.

14 Söyleşiyi yapan Necati Güngör, "O Fakir Bir Yazardı", *Milliyet*, 24 Mayıs 2000, s. 10.

da söylediğim gibi, yazıldığı ve yayımlandığı andan itibaren başını "bu zaman"da örtecek olan kadınlara rehberlik edecek, niyeti bu olmasa da mütedeyyin ailelerin oğullarına ve kızlarına sonunda kavuşma olmasa bile dünyevi aşkın dilini öğretecektir. Mütedeyyin olmak modern olmaya mani olmadığı gibi, dünyevi aşkı unutmayı da gerektirmez. Yuvalar kuracaktır *Huzur Sokağı*. Kızlara Feyza, oğullara Bilal ismi verilecektir on yıllar boyunca. Şule Yüksel, Tayyip Erdoğan'ın Emine Erdoğan'la tanışıp evlenmesine vesile olacak,[15] oğullardan birine de malumunuz Bilal adı konulacaktır. Hatta Emine Erdoğan, bir söyleşisinde 15 yaşındayken ağabeyi kendisine örtünmesini söylediğinde intihar etmeyi bile düşündüğünü, fikrinin Şule Yüksel'le tanıştıktan sonra değiştiğini anlatır:

> ... ağabeyimin örtünmem konusundaki ısrarına o çocuk halimle karşı çıkmışım. Nasıl olurdu da örtünürdüm? Çevremde bir tane örneği yoktu. Köy gibi bir yerde olsam neyse. Ama burada olamazdı. Bu karışık duygular içerisindeyken bir vesile ile Şule Yüksel Şenler'le tanıştım. Bu tanışma beni çok etkiledi. Böylelikle bir Müslüman hanımın hem modern, hem kültürlü, hem de örtülü olabileceğini gördüm. Hemen o anda örtünmeye karar verdim.[16]

Feride'nin işlevi, İstanbul'un mini mini hanımlarına ve zarif beylerine, Anadolu'da kendilerini yaşanmaya değer bir hayatın beklediğini söylemektir. Feyza'nın görevi ise, Müslüman hanımlara "hem modern, hem kültürlü, hem de örtülü" olabilecekleri ve dünyayı böyle olarak dönüştürebilecekleri ilhamını vermektir.[17] Feride kavuşur sevdiğine, Feyza kavu-

15 "Emine ile Tayyip'i Ben Tanıştırdım", 23 Mart 2004, *Milliyet*, s. 15.

16 "Başımı Nasıl Örttüm", *Milliyet*, 2 Mart 2007, https://www.milliyet.com.tr/gundem/basimi-nasil-orttum-259228

17 8 numaralı dipnotta Şule Yüksel'in evinin genç kadınları hem modern hem örtülü olabileceklerine ikna edildikleri bir uğrak olarak işlev gördüğünü kay-

şamaz. İşin acı tarafı, Feyza'yı Bilal'e kavuşturmayan imkânsızlık, Feride'yi Kâmran'a kavuşturan imkânla düpedüz aynıdır. En çok bu aynılıktan tanışırlar Feride ve Feyza. Ama o aynılığa kestirmeden gitmenin bir âlemi yok. Aralarındaki yaş farkına rağmen birbirlerini hem de yakinen tanıdıklarını iddia ettiğim bu kadınların ortak noktalarından yalnız birkaçını, ilk bakışta göze çarpanları dikkatinize sunayım evvela... Farklılıklardan çok benzerlikleri aramaya odaklanmış başka okumalarda çok daha fazlasının bulunacağından eminim.

## Güzellik... Ama aşırı güzellik...

Hem Feride hem Feyza çok ama çok, görenleri kendinden geçirecek, o dakikada baştan çıkaracak, elde etmek ya da edemeyince yoksunluğun, yenilginin verdiği öfkeyle olmadık işlere başvurtacak kadar güzeldirler. Güzellikleri o kadar çok vurgulanır ki, hikâyelerinin bu nedenle yazıldığını, onların kaderlerini değiştiren özelliklerinin güzellik olduğunu düşünürsünüz elinizde olmadan. Erkeklerin Feride'de ne gördüğünü boş verin, kuzeni Müjgan, üstelik kendisiyle karşılaştırarak şöyle tarif eder onun güzelliğini:

> Feride: Sen çirkin misin abla?
> Müjgan: Ne çirkin ne güzel!... Ortayım diyeyim de kavgayı kısa keselim... Sana gelince, biliyor musun sen büyüdükçe dehşet bir şey oluyorsun! (83)

Mevzuyu, Feride'nin günlüğünden okumasaydık kimbilir o güzellik daha kaç türlü tarif edilecekti. Gene de tutamaz Reşat Nuri kendini, Feride'ye aynadaki aksi karşısında otoerotik bir epizot yaşatır.

---

detmiştim. Yine aynı sözlü tarih görüşmesinde, bizzat moda dergilerine bakıp kendi kreasyonlarını yaparak yarattığı o örtünme şeklini artık onaylamadığını ve o zaman kendisinin içinde olduğu arayışın bugün bile devam etmesinden hoşnut olmadığını da kaydediyor.

> Bana, B.'de İpekböceği, Ç.'de Gülbeşeker dedikleri zaman ne kadar üzülmüş, titizlenmiştim. Şimdi aynada gördüğüm genç kıza, bu seher aydınlığı gibi berrak, kırağılarla ıslanmış nisan gülleri gibi taze mahluka, bu isimleri vermekten çekinmiyordum. Bir aralık görünmekten korkuyor gibi etrafıma baktım, sonra kendi kendimi, gözlerimi, yanaklarımı, çenemi öpmek için aynaya uzandım. Yüreğim kuş gibi çırpınıyor, dudaklarım ıslak bir lezzetle titriyordu. (365)

Bu duygulanımdan birkaç sayfa sonra Feride ağır bir şekilde cezalandırılacak. Gittiği evde, adının kirlenmesine sebep olacak bir tuzağa düşürülecek. Munise'ciğin bile ilk anda gördüğü tehlikeyi görmekte bir hayli gecikecek. O tuzağa düşmesinin bir sebebi daha var, fakat o bir sonraki ara başlığın konusu. Şimdilik Reşat Nuri'nin, "sağduyu"nun güzellere layık gördüğü her türlü talihsizliği bir mayın tarlası gibi Feride'nin yollarına döşediğini hatırlatayım yeter. Kendisini Feride'yle karşılaştırıp çirkin bulan Müjgan evlenecek, iki çocuk doğuracak, yuvasını/düzenini vakitlice kuracak. Hem aklı hem kalbi kuvvetli bir kadın sıfatıyla, Feride'nin hayatının dönüm noktalarında önemli roller oynayacak. Adeta onu olması gereken, daha doğrusu kız babası erkek yazarın uygun gördüğü, kader çizgisine yerleştiren bir işlev görecek Feride'nin hayatında. "Güzel" ile "çirkin" arasındaki o çok eski pazarlığı yeniden, esasına hiç dokunmadan kurgulayacak Reşat Nuri. "Allah çirkin talihi versin" denir ya... İşte sanki o minval...

Feyza da nefes kesecek kadar güzel bir genç kadın elbette. Nitekim Bilal'in onu ilk gördüğü ânı şöyle tasvir eder Şule Yüksel:

> En mahir bir ressamın fırçası dahi böyle bir güzellik tablosunu canlandıramazdı. Simsiyah, omuzlarından aşağı bir şelale gibi dalga dalga dökülmüş gümrah bir saç yağmuru.

> Göz alıcı beyazlıkta sedef gibi duru ve pırıl pırıl bir ten... Efsunlayıcı, şahane bir güzellik... Tatlı bir kavisle uzanan simsiyah kaşların altında, yine koyu siyah, sık uzun ve kıvrık kirpiklerin çerçevelediği iri, yosun yeşili bir çift göz... (64)

Ne yapsın Bilal'cik, "alt üst olur" tabii. "Nefesinin kesildiğini, başının döndüğünü" hisseder. "Vücudunda deveran eden kan, alev alev yanar." Kendini toparlayabilmek için "bütün gücünü sarf etmesi" gerekir.

Huzur Sokağı güzel kadınlar geçidi gibidir. Yazarın radarına, özellikle Feyza'ya (yani ışığa) temas ederek değişmeye, dönüşmeye başlayacak, "doğru yolu" bulacak olan ya da Şükran gibi zaten "doğru" yerde doğmuş bulunan bütün kadınlar her fırsatta ve cümleler boyunca güzellenerek tasvir edilir. Öte yandan defalarca "açık" kadınların çeşitli uzuvları birer günah vesilesi olarak resmedilecektir. O kadarla kalsa iyi, memlekette görülen her türlü sefaletin ve güncel tabirle kutuplaşmanın sebebi de o uzuvlar olacaktır:

> Artık kasabanın yalnız yaşlı kadınları örtülüdür. Genç hanımlar ve hele hele yeni yetişen genç kızlar, örtülerini bir kenara atmışlar, başları, kolları, gerdanları açık ve mini etekli birer asri (!) insan olan bu yabancılara karşı küçük görünmek, hor görülmek, bilgisiz, görgüsüz, cahil insanlar olarak görünmek korkusu ile doğan "aşağılık duygusu", biriki sene içinde bu kasabanın nezih ve mazbut çehresini değiştirip onu da diğer yerlerde olduğu gibi yozlaştırıp mübtezelleştirmeye kâfi bir sebepti. Ve şu koskoca memleket, bu, dine, maneviyata sırt dönmüş bir avuç soysuzun karşısında duyulan "aşağılık duygusu"nun narına yanmıştı. (56)

Feyza ve Feride'nin güzellik bahsinde birbirlerini yakından tanıdıkları ayrıntılardan biri, makyaja ihtiyaç duymamaları; hatta makyaj yapanlara, aslına bakarsanız güzellik

için boyalara tenezzül edenlerle aralarına koydukları kibirli mesafedir... Feride, B.'de yeni görev yerini beklerken kaldığı otelde oda komşusu olan, âşık olup evlendiği zabit kocası tarafından terk edilmiş ve onun peşinden B.'ye gelip ikinci eşi olmaya razı haldeyken ağır bir şekilde şiddete uğrayan Manastırlı kadını anlatır:

> Manastırlı komşumun katmerli düzgünleri, kazan kulplu rastıkları, çökük gözevlerini korkunç bir halka ile saran kuyruklu sürmeleri, bende evvela bir tiksinme hissi uyandırmıştı. Fakat bunların, erkeğini tekrar elde etmek için yapılmış bir hile, bir süs olduğunu öğrenince içim sızladı. (192)

> Bu çizgilerden ince ince sızan kanlar düzgünlere, sürmelere karışıyor, kirli bir siyahlık alarak çenesine, göğsüne sızıyordu. Yarabbi, ne çok boya varmış bu yüzde!... O kadar su döktüğüm halde, bir türlü bitip tükenmiyordu. (211)

Benzer bir küçümseme *Huzur Sokağı*'nda da defalarca çıkar karşımıza:

> Kimi, Allah'ın verdiğini beğenmeyerek kaşlarını tamamen yolmuş, çıplak teninin üzerine siyah boya ile daha değişik, fakat gülünç bir kaş şekli çizmişti. Kimi de kirpiklerini vıcık vıcık rimellerle boyayıp tel tel ayırarak kıvırma makinesiyle yukarı doğru kıvırdığı yetmiyormuş gibi yine siyah boyalarla göz kapaklarının üst kısmından kaşlarına kadar uzanan alt kısmında yanaklarına doğru inen uzun oklar biçiminde kirpik şekilleri çizmişti. Kiminin dudakları yaldızlı, pembe rujlarla, kimininki kan kırmızısı boyalarla boyanmıştı. Ruh asaletinden, fazilet duygularından, ahlâk kaidelerinden mahrum yetiştirilmiş, zavallı varlıklardı bunların çoğu. (16-17)

Her ikisi de güzelliklerinin tamamlayıcı bir unsuru olarak mükemmel birer etiket ve giyim-kuşam ustasıdır. Nerede nasıl davranılacağını bilmekle kalmayıp, o yeri günün icaplarına göre dönüştürmek üzere inisiyatif alırlar. Görgü kurallarına olan hâkimiyetlerini silah gibi kullanma marifetine sahiptirler. Az önce Feride'nin kendi güzelliği karşısında büyülendikten birkaç sayfa sonra cezalandırılacağını söylediğim yer işte burası. Feride'nin silahı ters tepecektir, kendi güzelliği karşısında büyülenmesine ve kibrine verilmiş bir ceza olarak.

Görev yaptığı kasabanın ileri gelenlerinden bir ailenin bağ evine yemeğe çağırılmıştır. Başta istekli olmasa da sonunda kabul eder ve boyanmaksızın süslenir, yani güzel giyinir. Sahip oldukları zenginliği ve gücü, daha yoksul insanları aşağılamak için kullanan bu ailenin kadınlarıyla sohbet ederken, varlıklı olsalar da ne dekorasyonda ne giyim kuşamda zevk sahibi olduklarını her cümlesiyle hatırlatmayı görev addeder Feride. Ezilenlerin intikamını almaktadır kendince:

> Serbest ve afacan cür'etimle yavaş yavaş bu salona sahip oluyor, kendilerini acemi, beceriksiz bir misafir mevkiinde bırakıyordum. Bu kaba ve gülünç komedyayı oynarken tabiilikten çıkmamaya, oyunumu belli etmemeye gayret ettim. Her ne gösterdiler, ne söylediler, ne yaptılarsa beğenmediğimi hissettirdim. Hem de onlara, zavallılıklarını, görgüsüzlüklerini derin derin, acı acı duyurmak şartıyla. (366)

Daha macerasının en başında, Maarif bürokratı bir "Mon Cher"i derin bir istihzayla tasvir edişine ve sonra da başka bir karşılaşmada Dame de Sion'dan tanıdığı bir Fransız arkadaşı sayesinde kelimenin her anlamıyla yenişine tanık olduğumuz Feride'nin gözünden hiçbir ayrıntı kaçmaz. Olan-

ca yaramazlığına, ele avuca sığmazlığına rağmen teyzelerinin konaklarında ve okulda hem Batı'nın hem İstanbul'un (Doğu'nun değil) en güzel hasletlerini öğrenip sentezlemiş, aşktan kaçarken sığındığı Anadolu'ya da bilgisini-görgüsünü taşımaya koyulmuştur. Yalnız öğrencilerine değil, gittiği her yerde sadece kendisi olarak ilham kaynağı olacaktır bu açıdan.

Feyza'nın görgü konusundaki tavrı da handiyse militancadır. Çünkü onu bekleyen sınav yukarıda alıntıladığım "aşağılık duygusu"nun yarattığı önyargıları parçalamayı gerektirir. Başındaki örtü nedeniyle cahil ve görgüsüz damgası yiyeceği hesabıyla hareket eder daima. Ve kendisinden beklendiği gibi olmadığı ve davranmadığı için iyiden iyiye "rahatsız edici" bulunacaktır.

Kızı Hilal, yalnız sınıfın değil, gittiği ilkokulun en çalışkan talebesi olmasına rağmen, önlüğünün altına giydiği ve şıklığı her fırsatta vurgulanan pantolon, okul bahçesinden çıkar çıkmaz örttüğü başörtüsü ve arkadaşlarıyla yine okulun bodrumundaki kuytu bir odada kıldığı namaz dolayısıyla cezalandırıldığında üç ayrı savunuyu aynı anda yapar. Kızını, kendisini ve tabii ki bu ikisi üzerinden yukarıda bahsettiğim aşağılık duygusuna hapsedilenleri savunmaktadır. Bir açıdan bakıldığında, aslında daha çok kendisini ve kızını, o duyguya sıkıştırılanlardan ayrıştırmakta, başka bir yere koymaktadır. Nitekim hikâyenin hemen her aşamasında bu farkın ödüllendirildiğine şahit oluruz. Feyza, belki de finalde cezaların en büyüğüne çarptırılacağı için, yol üzerinde bu tür küçük zaferlerle teselli edilir adeta... Kahramanımız okul müdürüne seslenir:

> Beyfendi karşınızdaki cahil bir veli değil, lise mezunu kültürlü bir kadındır konuşan. Üstelik, evliliğimin beşinci senesine kadar maalesef sizin ileri sürdüğünüz son derece

> yanlış ve zavallı fikirlerin müdafii olmuş bir kadın. Evet müdür bey, yirmi dört yaşıma kadar diğer bütün gençler gibi batılaşmak, medenileşmek teraneleriyle uyutulup kandırılmış, hayatın en güzel çağlarını gaflet bataklıkları içinde, dalalet karanlıkları içinde geçirmiş bir insanım ben. Fakat Rabbime şükürler olsun ki, yuvarlanılmak istendiğim uçurumun dehşetini geç de olsa farkederek, kendimi ebedi bir felaket ve helaketten kurtarmaya muvaffak oldum. Lakin bütün hayatım boyunca beni böyle kendi dinimden bihaber olarak yetiştiren anne ve babamı affedemedim. İşte bunun içindir ki, kızımın da ileride aynı ızdırapları tatmamasını ve beni ebediyyen lanetle anmamasını arzu ederek, onu imanlı ve kültürlü bir insan olarak yetiştirmek istemekteyim. (306)

Feride'nin yalnızca bulunduğu yerde olarak yerine getirdiği vazifeyi Feyza, yukarıdakine benzer cümlelerle defalarca bir savaş ilanı gibi dile getirecek, bu işi bir misyon olarak üstlenecektir. Denilebilir ki, Feride'nin Kâmran'a dönerek bıraktığı bayrağı, büyük bir istek, arzu ve gösterişle kaldıracaktır yerden. Nitekim, hikâyenin sonlarına doğru kızına "seküler bir aile"nin "muhafazakârlaşmış, dindarlaşmış" oğlu talip olduğunda ve oğlanın annesi kızı istemeye gelip de gördükleri karşısında gözleri yerinden uğradığında büyücek bir zafer daha tadacaktır. Feyza'nın ve Hilal'in güzellikleri, zarafetleri, nezaketleri, görgüleri karşısında önyargıları yerle yeksan olan kadının halini şöyle tarif eder Şule Yüksel:

> Ne ummuş, ne bulmuştu... O, oğlunun kapalı diye tarif ettiği bu kızın, alelade bir mahalle kızı olduğunu zannetmişti... Fakat gerek tavırlarındaki asalet ve zarafeti, gerekse insanı büyüleyecek derecede göz alıcı güzelliği tahminleri tamamen yanlış çıkartmıştı. Ya annesinin olgunluk, fazilet ve hanımefendiliği?... Hayran olmamak kabil değildi... Üstelik

mütevazı olmakla beraber evin eşya ve dekorunun şirinliği, anne-kızın ne derece ince bir zevke sahip olduklarının bir delili sayılabilirdi. (464)

Yetmez, Şule Yüksel, Feyza eliyle yalnız görgüyü, inceliği, zarafeti değil modernliği de alır "boyalı kadın"ların ellerinden. Açıkça, "modernlik öyle olmaz, böyle olur, en öz, hakiki modernlik muhafazakârlıktır" demektedir. Feyza'nın başörtüsüyle okulun bahçesinde görünmesini istemeyen başı açık velilerin sinirlerini bozmaktadır onun ustaca üzerinde taşıdığı modernlik:

Fakat, sık sık okul bahçesinde kendileri ile birlikte çocuğunu bekleyen bu genç kadın, şıklık ve zarafet bakımından bugünün en modern ve zevkli giyinen kadınlarından farksızdı. İşte maneviyattan bihaber bu zavallı iki insanı en ziyade sinirlendiren ve huylandıran husus da buydu. Bu kadın bir kere çok genç ve yüzünde hiçbir makyaj olmadığı halde sapsade yüzüyle insanı çarpacak bir güzelliğe sahipti. (324)

Modernliği yalnız Feyza değil, onun evlenmeyi uygun bulmadığı, yine dini bütün bir seçkin olan doktor talibi üzerinden de muhafazakârlıkla meczeder, aslına bakılırsa hem Feyza hem varlıklı talipleri üzerinden hakiki modernliği muhafazakâr ve mütedeyyinlere tahsis eder, hatta özgüler Şule Yüksel:

On dakika ya geçmiş, ya geçmemişti ki, geniş ve çiçekli bahçe içinde iki katlı, modern, temiz ve şirin bir hususi kliniğin önündeydiler. Binanın kapısındaki beyaz tabelada iri siyah harflerle "Celil Eroğlu Kliniği" ibaresi okunmaktaydı... Evet, garip bir tecelliydi ki Feyza, bir müddet evvel kendisine evlenme teklifinde bulunan operatör doktorun elinde ve hususi kliniğinde bulunmaktaydı şu an... (341)

Yalnız bilimini, tekniğini değil, estetiğini de alır modernliğin, her nasılsa ahlâkı bunlardan ayırır ve roman boyunca o ahlâkın alanını açıklık-kapalılık, mahrem-namahrem, tüketim alışkanlıklarının bir bölümü ve az sayıdaki ritüelle sınırlar. Feride'nin hikâyesinde ahlâk-etiket ilişkisi daha belirsizdir. Evin içi ve dışı, mahrem ve yabancı, çarşafla geçilen sınırlarla çizilmişse de, ev içinde, avluda, hatta korulukta dinen nikâh düşenler de –kuzenler, enişteler vb.– mahrem alanda kadınlarla bir arada bulunabilir, birbirlerine dokunabilir. Fakat Feyza'nın hikâyesinde başörtüsüyle geçilen bu sınırların ötesinde ve berisinde kimlerin bulunabileceği iyice kurallara bağlanmış, o kurallar da hassasiyetle sık sık hatırlatılır olmuştur. Adeta Zeyniler'de Feride'ye sık sık, "Başını ört hoca'nım," diye sertçe hatırlatan Hatice Hanım'ın rolünü *Huzur Sokağı*'nda Şule Yüksel üstlenmiştir.

Feyza hastalanıp düştüğü yerden tesadüf eseri gene taliplerinden biri olan Celil Bey'in tam teşekküllü kliniğine götürüldüğünde hemşireler yüzündeki kanı temizleyebilmek için örtüsünü açarlar. Celil Bey Feyza'nın saçlarının güzelliği karşısında büyülenir, ancak arkasını dönerek hemşirelere Feyza'nın başını örtmelerini söyler. Benzer bir vakayı, Feyza'nın geçirdiği bir başka hastalık dolayısıyla uzun süre kalacağı Doktor Nazım'ın kliniğinde de izleriz. Kızı Hilal, annesinin mahremiyetinin koruyucusu olacaktır burada ve bu vesileyle yakınlaşacak tam teşekküllü Bilal'in oğlu Nusret'le.

Edep, terbiye ve mahreme ilişkin sınırlar, eğitimli ve varlıklı kadınların bu vasıflarını da ortaya koyan bir başörtülü giyim tarzı ve ayrıca selamlaşma adabından münakaşa usulüne kadar her alanda etiket eğitimi Huzur Sokağı'nın başlıca işlevlerinden biridir. Her fırsatta bütün detayları ve nedenleriyle uzun uzun tasvir edilir böyle sahnelerde Feyza'nın takındığı tavır. Feyza bu eğitim mücadelesinde yalnız

da değildir. Feyza ya da Bilal'in dönüşümüne vesile oldukları bütün erkek ve kadınlar kendi çevrelerinde aynı misyonu üstlenirler. Eskişehirli Seval, Bilal'in üniversiteden tanıyıp mütedeyyin bir hayatı seçmesine rehberlik ettiği Necati ile evlenir. Necati'nin ailesi ne bu evliliği ne de oğullarının dönüşümünü onaylamaktadır. Kız kardeşlerinden biri olan Zuhal, ağabeyinin düğünü için Eskişehir'e gider ve hazırlıklar esnasında yakından izlediği müstakbel yengesinden etkilenir. Başlangıç olarak düğünde onun emsali olduğu adaba uygun giyinme isteğini beyan eder. Bir süre hazır giyimin ve modanın standartlarının ne kadar da uygunsuz ve (açıklığı) emredici olduğundan konuşurlar. Seval valizinden çıkardığı parçalarla Zuhal'i giydirir ve biz bu esnada neyin, neyle, nasıl "kombinlenerek" hem modern, hem zevkli hem de mazbut giyinilebileceğini öğreniriz.

Benzer eğitim ve terbiye ritüelleri bu kadar sık tekrar edilmese de Feride'nin hikâyesinde de bulunur. Feride henüz evlat edinmeden önce Munise'yi kendi elbisesini bozarak diktiği elbiseyle giydirir ve böylece –Hatice Hanım'a göre, elbise açık saçık olduğu için– kızcağızın üvey annesinden eziyet görmesine sebep olur. Mesele Feride'nin Munise'yi evlat edinmesiyle tatlıya bağlanacak, Feride kızı gönlünce giydirecektir artık. Munise tam çarşafa sokulacağı esnada hastalanıp ölür ne yazık ki. Yine Zeyniler'de, çocuk yaşta gelin edilen Zehra'yı da elleriyle süsleyecektir Feride, bu evliliği hiç onaylamasa da. Aradan bir müddet geçtikten sonra onu bu defa mülazım sevgilisinden gelen mektubu, o uyur haldeyken gizlice cebine koyduğu öğrencisi Cemile'yi, bu yolla vesile olduğu kavuşmanın tamama erdiği düğünde görürüz. Gelinin annesinin saçlarına gelin teli takma ısrarından şikâyet eder günlüğünde.

Hem Feyza'yı hem Feride'yi çevrelerindeki başka kadınlardan ayıran şey, güzellikleri, eğitimleri, görgüleri ve bece-

rikli oluşlarıdır. İkisi de terzilik bilir, çok da güzel reçel[18] yaparlar. Bir başka deyişle dört başı mamur kadınlardır ve bağımsızlıklarını her manada mükemmel kadınlar olmalarına borçludurlar. Lakin o bağımsızlık her fırsatta cezalandırılacaktır. Yazarların hiç de niyetlenmedikleri bir kapıya aralanır bu cezalar. Belki içinde bulunduğumuz zaman ve yazarların bu genç kadınları sıkıştırdıkları moral evrenlerin birbirlerinin üzerine kapanırken yarattığı kıyamete tanık olmamız sebebiyle, adaletsizliği o moral evrenlerin hanesine yazarız. Feride ve Feyza'nın hikâyelerinin türlü çeşit entrikaya bulaştırılmadan, olanca sadelikleriyle anlatılamamasının bir sebebi de, bu arketip kız kardeşleri yaratan moral evrenlerin görkemli şekillerde iflas ettiğine yalnız gözlerimizle değil, tüm varlığımızla şahit oluşumuzdur.

## Pişman kadınlar

Her iki yazar da ağır pişmanlıklarla terbiye eder "hafif" kahramanlarını. Feride'yi yürek atışlarımızla izlediğimiz yolculuğunun başında aşk acısı gibi dile gelen şey zamanla ve adeta ince bir planla pişmanlığa dönüştürülür. Neden sanki sahip çıkmamıştır aşkına? Neden bu zorlu yolculuğa çıkmış, onun olanı savunmamıştır? Mülazım sevgilisiyle yuva kurmakta olan öğrencisi Cemile'ye nasihat verirken ilk defa pek de üzerine uymayan bir üslupla dile getirir pişmanlığını. Reşat Nuri'nin Feride'ye yaptığı en büyük müdahalelerden biridir bu ifadeler.

---

18 Bu ayrıntıyı Neşe Özgen'e borçluyum. Reçelin görece yeni bir icat olduğunu, *Çalıkuşu*'nda pek çok yerde reçel geçtiğini, bunun o dönemin aslında işçi sınıfına ucuz yoldan ihtiyacı olan kaloriyi aldırmaya çalışan bir tür biyopolitikayla üretilmiş bir moda olduğunu anlattı bana. Kendisine minnettarım, çünkü hiçbir fikrim yoktu bu konuda. Tabii Feyza'nın reçel yapıp yapamadığına baktım hemen. Tıpkı Feride gibi Feyza'nın da gayet güzel reçel yaptığını bu şekilde öğrenmiş oldum.

> Hocan olmak sıfatıyla annen, sana nasihat vermemi istedi. Sen, nasihatlerin en güzelini kendi kendine verdin. Yalnız, çocuğum, sana bir tembihim olacak. Mülazımın şimdi senin yanına gelmeden evvel sokakta yabancı bir kadının geldiğini, sana gizli bir şey söylemek istediğini haber verirlerse sakın dinleme, yavrum, o kadından kaç, güzel başını mülazımının kuvvetli göğsüne sakla. (337)

Okura Feride'nin neden kendini yollara vurduğunu hatırlatıp finalin hangi düğümden çıkacağına dair ipucu vermektedir. Ucu görünen o iple Feride'yi hiç de sağlam olmayan bir kazığa, yani Kâmran'a bağlayacaktır. Çünkü tamı tamına böyle başlamıştı aslında Feride'nin o güzelim macerası. Düğünlerine az bir zaman kala, Kâmran'la bahçede buluşmaya giderken bir kadın onunla görüşmek istediğini söylemiş, nişanlısının Avrupa'da bir genç kadınla yaşadığı aşk macerasını anlatmış, yazdığı bir mektubu da delil olarak sunmuştu. Feride aldatılmayı kabullenememiş, zehir zıkkım bir mektupla terk etmişti Kâmran'ı ve ailesini. Gidip dadısını bulmuş, Maarif'ten gelecek atama haberini beklemiş, sonra da çekip gitmişti. Genç kadınların ve erkeklerin hayatlarına girmiş, başına olmadık işler gelmiş, evlat edindiği Munise'yi Kuşadası'nda toprağa vermiş, hayatın zorlu cenderesinden geçmişti. Ne gerek vardı bunlara değil mi ama, Kâmran'la kalsa, mis gibi bir hayatı olacaktı? Ah Reşat Nuri, ah!

Feyza'nın kısmetine de düşer aşktan kaçmanın, daha doğrusu aşk için bile olsa "açıklığından, süsünden, yaşam tarzı"ndan fedakârlık edememenin, aşkı bir hidayet vesilesi olarak yoluna çıkaran Allah'ın mesajını vakitlice okuyamamanın pişmanlığı... Daha dolambaçlı bir yoldan kurgulanır onunki... Feyza ve Bilal, Feyza'nın diktiği giysileri sattığı dükkânda karşılaşırlar. O çoktan örtünmüş, kocasından ayrılmış, ölmüş anne ve babasından miras kalan apartma-

na yerleşmiştir. Romanın başında getireceği asri hayat tarzı nedeniyle Huzur Sokağı'nın rahatını kaçıran bu apartman Feyza'nın saçtığı ışıkla irfan kaynağına dönüşmüştür artık. Bir bakıma Batı'nın tekniği ve estetiği, ahlâkından kurtarılıp "bizim" kılınmış, bu yolla ışık saçmaya başlamıştır.

Bilal işlerini getirdiği dükkânda Feyza'yı görür, seslenir; ama Feyza, birine benzetmiş olabileceğini söyleyerek uzaklaşır oradan. Eve gelir, dadısına anlatır, muhtemel senaryoları birlikte gözden geçirirler. Elbette Bilal bulmak isteyecektir Feyza'yı. Fakat bu buluşmanın bedelini kim ödeyecektir? Bilal'in eşinin öldüğünü bilmemektedir Feyza. Yuva yıkan kadın olmayı kabul etmez. Dadısı, İslâm'ın ikinci eş imkânından bahseder. O da olmaz Feyza'ya göre, kendisi razı olsa bile Bilal'in eşi razı olacak mıdır bakalım? Hemen ertesi gün apartman dairesini satar, kimseye, komşularına bile nereye gideceğini söylemeksizin kaçar gider mahalleden ve Bilal'den. Bilal günlerce onu arar umutsuzca. Sonunda vazgeçer. Ama evlenmez bir daha, işlerini ve oğlunu büyütür. Memleketin sayılı zenginlerinden biri olur. Seneler sonra Feyza bir gün Huzur Sokağı'na gider ve gözleri artık görmeyen Hayri Dede'den Bilal'in eşinin öldüğünü öğrenir. Çok geçmeden bir gazetede Bilal'le yapılan bir röportaja tesadüf eder. Okurken iyice pişman olur Bilal'den kaçtığına.[19] Dadısını dinleyip Bilal'in ikinci eşi olma ihtimalini öyle hemen kenara atmasa ne leziz bir sürprizle karşılaşacaktı ama değil mi? Ah Şule Yüksel, ah!

---

19 Erkeklerin payına düşen pişmanlıkları da not düşmeli. Kâmran da, Bilal de, kendilerine deliler gibi âşık olan bu kadınları anlamakta çok gecikirler. Hataları aslında bundan ibarettir. Akılları başlarına geldiğinde ise çok geç olmuştur. İkisinin de eşleri hastalanıp ölür, ikisi de birer oğul sahibi olmuşlardır. Kâmran'ın oğluyla Feride arasında öyle bir hava tesis eder ki Reşat Nuri, hele Munise'yi Kuşadası'nda toprağa defnettikten sonra, insanın biraz ağrına gider o sahne. Feride elbette mükemmel bir anne olacaktır Kâmran'ın oğluna. Feyza ise ancak müteveffa kayınvalide olarak yer alabilecek Bilal'in oğlunun hayatında.

Elindeki gazete parçasından bu satırları okurken, kalbindeki pişmanlık hissi gitgide büyümekte, bütün benliğini sarmaktaydı. Ah. Hangi akla uymuştu da ondan bucak bucak kaçmıştı?.. O, şimdi işte böyle bir iman kahramanının eşi olacaktı. Ama ayağına kadar gelen kısmeti, yine kendi ayağıyla tepmişti. Kimbilir şimdi bir başka kadın vardı belki de hayatında... Bu düşünce, Feyza'nın bütün vücudunu ürpertmeye kâfi gelmişti. Bilal'in hayatında bir başka kadın... Hayır hayır olamazdı böyle bir şey... Ama niçin olmasındı?.. Bu zamanda Bilal gibi bir erkeğin bekâr olarak yaşaması kadar zor bir şey olamazdı... (423).

## Ayrılıkla birleşen yollar

Feride ve Feyza, daha doğrusu ikisinin hikâyeleri arasındaki en önemli fark, birinin sevdiğine kavuşması, diğerininse "günahkâr" günlerinin peşini bırakmayan izi, lekesi (eski kocasının adamları) tarafından öldürülmesi. Reşat Nuri'nin Feride'yi, onu adeta "fazlalıklarından" (evlat edindiği Munise, aşka galebe çalan gururu, emeğiyle hayatta kalabileceği ve tabii ki kendine yetebileceği düşüncesi, yani iradesi) arındırdıktan sonra İstanbul'a, Kâmran'a döndürür. Şule Yüksel ise Feyza'nın fani dünyadaki yolculuğunu, Bilal'i ikisinin de öz çocukları sayesinde nihayet bulduğu anda sona erdirecektir. Çelişkili gibi görünen bu iki final aslında aynı dersi vermektedir genç kadınlara... O ders, Feride ve Feyza'yı hayal eden yazarların moral evrenlerinin kesişim kümesidir. En başa bir kez daha dönelim.

Her iki romanda da libidosu hayli yüksek iki kadının hikâyesini okuruz. Güzellikleri, beceriklilikleri avantajları; gururları ve dik başlılıkları ise dezavantajları olarak resmedilir. Neşeleri, oyunculukları ve inatçılıkları yüzünden sonunda pişman olacakları tercihler yaparlar. Arzularının pe-

şinden koşan ve gururları incindiğinde o arzuyu orta yerde bırakmasını bilen kadınlardır her ikisi de. Reşat Nuri, *Çalıkuşu*'nu neşeli ve hayat dolu kızların hayatın zorluklarını karşılamakta ne kadar mahir olduklarını göstermek için yazdığını söyler.

> O zaman genç kızlarda neşe ve serbestlik iyi alamet sayılmazdı. Ecnebi mekteplerinde, yahut ileri aile muhitlerinde yetişmiş tek tük kızlar iyi gözle görülmez, fena aile kadını, fena vatandaş, fena insan olmaya namzed sayılırdı. Hatta klasik aileler böylelerini oğullarına almaktan korkarlardı. Ben, İstanbul Kızı'nda, büyük bir çocuk demek olan bir genç kızda biraz tahsil, biraz neşe, hafiflik ve serbestliğin pek korkulacak bir şey olmadığını, böylelerinin zamanı gelince yahut hayatın müşkül saatlerinde kendilerini en ağırbaşlılardan daha iyi çekip çevireceklerini göstermek istiyordum... (Eserin), bahsettiğim tarzda insanlara karşı bir sempati uyandırması da her halde bir kâr olacaktı.[20]

Biraz tahsil, biraz neşe, biraz serbestlik... Ama katiyen "aşırı" değil, başa geleceklere dayanma gücü verecek kadarı yeter. Sonunda o kadarından bile pişman olunacak elbette ve yazarın ahlâki evreninin emri yerine getirilecek. Ama oraya varana kadar harcayacak bir miktar sermaye, yol azığı lazım. Daha baştan kendilerine biçilmiş rolü kabullenen becerikli kızların romanlarını, hele güzellikleri de dillere destan değilse kim okur ki?

Nitekim Feride'nin çok değil, iki yıl kadar süren Anadolu yolculuğunda başına gelen onca şey karşısında, son âna kadar o neşeye, hafifliğe sığındığını, biçare Munise'nin çileli çocukluğunu, uzun sürmeyen ergenliğini mütevazı bir şen-

---

20 *Yedigün*, cilt 10, sayı 251, 24.12.1937'den aktaran Cahit Kavcar, "Çalıkuşu ve Türk Eğitimindeki Yeri", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, cilt 2, sayı 1, 1969, s. 166-167.

liğe dönüştürerek tazmin etme yetisini de yine bu hasletlerine borçlu olduğunu görürüz. Mevzuları iyi tarafından görmek diye tarif edilemez bu haslet tam olarak, yani pek de Polyannacılık değildir. Daha çok her kötü işte gülünecek bir şey bulan bir mizah yeteneği ve bu şekilde hayatın ağırlığını hafifletip katlanılır kılan bir yaşam enerjisidir.

Reşat Nuri, *Çalıkuşu*'nun ilk versiyonunda bütün bu tasavvuru Feride'nin öğrenci olduğu kız lisesindeki sörlerden biri aracılığıyla da dile getirir:

> Feride yaradılışta olanlardan hiç korkmamalı... Onlar çocukken şen, yaramaz, kaygısız oluyor. İnsan sanıyor ki büyüdükleri vakit hiç kendilerini idare edemeyecekler... Fakat bilakis hayatta en çok sebat, en çok tahammül, en çok cesaret gösterenler bunlar oluyor... Ne yapıp yapıp mutlaka memnun, hatta bahtiyar olmanın yolunu buluyorlar...[21]

Aslına bakılırsa bu hasletin temelinde kendi duygularına sahip çıkma hali vardır. Can sıkıntısına maceralar arayarak, âşık olduğu adamın onu aldatması karşısındaki gururuna onu terk ederek sahip çıkar Feride. Bunun yanında çocuklarla iyi anlaşır ve onlarla birlikte yaramazlıklar yapmaktan büyüdüğünde bile çekinmez... Bu, onu romanın sonunda hayata küsüp hastalığına sığınmış Kâmran'ın yine hastalığı nedeniyle merhamet ettiği için evlendiğini söylediği zevcesi "Sarı Çiçek"ten doğma ve artık öksüz olan oğluna bulunmaz bir anne kılacaktır.

Şule Yüksel bunu hiç söylemez ama onun da umudunu, Feyza gibi havai meşrep kızların yol değiştirmelerine, onların içtenliklerini, yoğun yaşadıkları duygulardan aldıkları

---

21 Nihan Abir, "Çalıkuşu'nun Hikâyesi", yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2012, s. 29.

enerjiyi, libidolarını dine, "muhafazakâr ve mütedeyyin" değerlere tutkuyla adamalarına bağladığı çok bellidir. Hidayet edebiyatı adı verilen janr, böylesi bir projenin dilidir. Hafif kızların ve yoldan çıkmış erkeklerin onları hayata bağlayan güçle dine bağlandıklarını, hayatta kalma azmini Müslüman kalma azmine dönüştürdüklerini hayal eder bu türün yazarları. Reşat Nuri'den farklı olarak, yine bizzat, hem Feyza'nın hem de Bilal'in kendi hayatından öğeler içerdiğini kaydeder Şule Yüksel. Feyza'yı hayal ederken kendini, Bilal'i hayal ederken hayatının yön değiştirmesinde büyük bir rolü olan ağabeyini model almıştır.[22] Reşat Nuri Anadolu'ya giden yolu, Şule Yüksel "muhafazakâr ve mütedeyyin" hayatı, havai meşrep kızların ayaklarını nihayet yere değdirecek birer disiplin teorisi olarak görür.

Hay bin Yakzan misali bir gölün ortasında birden oluverdiğini hayalleyen Feride için dadısı Anadolu'ya geçerken uğrayacağı son duraktır. Feyza da yolculuğuna aslında dadısının ittirmesiyle başlar. Bilal'i, Feyza'nın onu yoldan çıkarmak istediğini söyleyerek uyaran ve sonraki ağır maceraya sürükleyen dadısı, son nefesine kadar onunla birlikte olacaktır. Ömrünün sonunda, Feyza'nın dönüşümüne tanık oldukça, o da pişman olur yaptığına.

Feyza, Bilal'e değil, Allah'a kavuşur sonunda. Reşat Nuri ise Feride'yi, onun hiçbir erkekle arasında aşk ya da cinsellik münasebeti olmadığına delil teşkil etsin diye hep beraber okuduğumuz kendi hatıratının tanıklığında ailesinden kalanlara ve Kâmran'a "iade eder" adeta.[23] Hatırat, Kâmran'a

22 Yine yukarıda da andığım sözlü tarih görüşmesinde ve başka birçok yerde kendisinin de örtünmeden önce "danslı toplantılar", "şapkalar ve bereler"le Feyza gibi bir yaşantısı olduğunu kaydeder. Dönüşümünde en büyük pay sahibi ise onu *Risale-i Nur* külliyatı ve sohbetleriyle tanıştıran ağabeyidir yine.

23 Hayrullah Bey, Kâmran'a yazdığı mektupta tam olarak böyle söyler: "Feride'yi bir budalalıktan ibaret olan nikâh kaydında boşayacak, doğrudan doğruya size iade edecektim." (525)

kapalı bir zarf içinde yine Feride eliyle (o farkında olmaksızın) ulaştırılacaktır.

Kapalı zarf içinde bir hatıratın tanıklığı... Feride'yi Kâmran'a, Feyza'yı vuslatsız bir ölüme mahkûm eden ayrıntı bu mudur?

Feride'nin başından da Kâmran'ınki gibi bir münasebet geçseydi ne olurdu acaba romanın sonu? Feyza, reddedilmenin acısını önüne ilk çıkan adamla evlenerek çıkarmasa kavuşur muydu Bilal'e? Kızına ve Bilal'in oğluna hem bir vasiyet hem miras olarak bıraktığı saadeti tadar mıydı kendi hayatında? Feride'ye dair cevabı, Reşat Nuri'nin ve akranlarının yazdıkları pek çok romandan yola çıkarak bulmak mümkün. Fakat aslında *Çalıkuşu*'ndan da *Huzur Sokağı*'ndan da uzaklaşmaya pek hacet yok.

Kâmran'ın hayatına giren iki dul kadın var. İlki "haincesine güzel" (37) Neriman, ikincisiyse Sarı Çiçek. Şükür Neriman'ın başına bir iş getirmiyor Reşat Nuri, bir mühendisle evlendirip İzmir'e gönderiyor. Ama Feride aracılığıyla öyle bir çekiştiriyor ve damgalıyor ki, okurun Neriman hakkında iyi bir şeyler düşünmesine asla izin vermiyor. Nitekim, Neriman en son televizyon uyarlamasında da alabildiğine kötü karakterli, entrikacı ve başına olmadık işler gelen trajik bir kötü olarak resmediliyor. Sarı Çiçek'i ise, en nihayetinde başı bağlı bir adamın gönül eğlencesi olmuş, sonunda ancak merhamet için evlenilmiş, sağlıksız ve talihsiz biri olarak tanıyoruz. Mutsuz bir eş ve öksüz bir çocuk bırakarak göçüyor bu dünyadan. Sahi Kâmran'ı neden hiç başından evlilik geçmemiş bir genç kadınla yan yana getirmiyor ki Reşat Nuri? Onu da bu şekilde mi saklıyor Feride'ye? Ya Feride döndüğünde Kâmran'ın hayatında daha önce başından evlilik geçmemiş, "yalnız onun olmuş" bir kadın olsaydı ne olacaktı?

Feyza hiç evlenmemiş olsa Bilal'ine kavuşur muydu sorusunun cevabı konusunda çok ipucumuz var. Çünkü *Huzur*

*Sokağı*, Feyza ve Bilal hariç herkesin sevdiğine, arzu ettiği gibi bir hayata kavuştuğu bir roman. Feyza'yı ve Bilal'i şu ya da bu kavuşmaya aracılık ederken gördüğümüz de oluyor. Fakat en önemli ipucu elbette Bilal'in oğlu ile Feyza'nın kızının kavuşmaları. Biri babasının, diğeri annesinin hikâyesini bilmeksizin, Feyza'nın hastalanması vesilesiyle tanışıyor, zamanla birbirlerine âşık oluyor ve nişanlanıyorlar. Mutlu sona erişmeyen bir yan hikâyecik daha var ama romanda. Taşralı Zeynep'in hikâyesi. Yazarın Bilal adına yaptığı bir tercihi yansıtıyor ve aslında Feyza'yı bekleyen onca felaketten koruyan şeyin Allah'a iman olduğunu ima ediyor.

Zeynep üniversiteye kayıt yaptırırken görür Bilal onu. Densizin biri tarafından kandırılmak üzeredir. Müdahil olur ve o seferlik "kurtarır" kızı. Zaman zaman Zeynep'in pek de iyi bir yolda olmadığına dair emareler de görür. Fakat bir gün, hem de camide Zeynep'i ağlarken bulur. Genç kadın başına gelenleri anlatır Bilal'e. Gittiği bir partide sarhoş olmuş ve tecavüze uğramıştır. Peki ne yapar Bilal? Kılını bile kıpırdatmaz Zeynep için. İş işten geçtiği için mi? Zeynep'e hiçbir yakınlık hissetmediği için mi? Kendinde böyle bir misyon görmediği için mi? Oysa onu pek çoklarının hayatına müdahale ederken görürüz. Neden Zeynep'e destek olmak için hiçbir şey yapmaz? Fakat Zeynep'in de bir misyonu olacaktır elbette şu hayatta, yani romanda. Onun trajedisi, Bilal ve Feyzagillerin tuttukları yolun doğruluğuna kanıt olarak yerleştirilmiştir romana. Bilal, Zeynep'in intiharını gazeteden öğrenir ve derin düşüncelere dalar... Aslında romana, okura bu hikâyeden ne anlaması gerektiğini söylemek üzere, uzunca sayılabilecek bir ara verilmiştir.

> Evet, Zeynep mahvolmuştu. Fakat Zeynep'in mahvoluş hikâyesinin içindeki gerçek, cemiyetin mahvoluş hikâyesiydi... Zeynep, ahlâk, fazilet, namus ve iffetini kaybetme-

> nin acısı ile intihar etmişti... Bu intihar, ahlâk, fazilet, namus ve iffet mefhumlarından sıyrılan bir cemiyetin, mutlak ve kaçınılmaz sonunu göstermesi bakımından da ibretle düşünülmeye değer bir vakıadır. Zeynep, şu tefessüh etmiş, her gün bir adım daha intihara doğru yaklaşmakta olan dejenere cemiyetin ne ilk kurbanıydı ne de sonu... Ve ne acı bir gerçektir ki ahlâk ve maneviyat kayıtlarından gün be gün uzaklaşmayı medeniyet addeden bugünkü müflis cemiyet, vermiş olduğu bu sayısız kurbanları, yükseltmek (!) yolunda kendisine basamak yapmanın gurur ve azameti içinde insanlıkla adeta alay etmekte. (30)

Sahi, Feride'nin de Zeynep'inkine benzer bir sonu olabilirdi pekâlâ. Ama olmadı. Başına onca bela gelen Feride yalnızca bir kez intiharı kurtuluş yolu olarak düşündü. Sebep de Munise'nin ölümünden sonra sığındığı Doktor Hayrullah Bey'le adının çıkmasıydı. Yalnız ahali değil Maarif bürokrasisi de Feride'yi iffetini ve namusunu kirlettiği iddiasıyla mahkûm etmişlerdi. Bu, daha önce hakkında çıkan dedikodulardan farklıydı. Çünkü bu defa, dedikoduya konu olan erkeğin evinde yaşıyordu ve aralarında bir şey olmadığını ispatlayabilecek tek bir delil ya da şahit yoktu elinde. Öğretmenlik mesleğinden de olduğu için nereye gidebileceğini, ne yapabileceğini bilmiyordu.

Anadolu sert bir âlemdi ama Feride başa çıkıyordu bir şekilde onun kenar ve köşeleriyle. Fakat mesleği olmadan ne yapacaktı ki? Munise de ölmüştü artık, yani kendisi için hayatta kalmak zorunda olduğu birinden de yoksundu. Hayrullah Bey'in odasına gitmeden önce günlüğüne son kez yazmıştı Feride. Ölmeye gider gibi gitmişti gerdeğe. O gerçekleşmemiş gerdek, Reşat Nuri'nin Feride'yi vakti gelince Kâmran'a ve ailesine, yani doğru yola sevk edeceği karargâh haline gelecekti zamanla. Hayrullah Bey'in, iyice bir dalga

geçerek evliliklerinin sözde olduğunu söylemesi üzerine Feride dönüp birkaç sayfa daha yazacaktı günlüğüne. O birkaç sayfa onun Kâmran'a dönüş bileti olacaktı. Hayrullah Bey'in ona dokunmadığının ispatıydı o satırlar. Günlüğün mavi kapak sayfasına yazıldığı için Müjgan ve Kâmran da son anda fark edip okuyacaklardı o sayfaları. Kâmran'ın da okurun da içi rahat olabilirdi artık. Feride hiç kimseye yar olmamıştı bak... Demek ki, Kâmran'a eş, oğluna anne olabilirdi pekâlâ... Feride'nin hikâyesi sahiden de, Kâmran onun günlüğünü okudukça bitti.

Bu açıdan bakınca Reşat Nuri'nin Feride için uygun gördüğü kavuşmayla, Şule Yüksel'in Feyza için uygun gördüğü vuslatsız ölüm birbirlerinden çok da farklı değiller. İki yazar da aşağı yukarı aynı basamaklardan iniyorlar o dehlize. Huzur Sokağı'na giden yol, Feride'yi Anadolu'ya götüren yolun aksi istikametiymiş gibi görünüyor ilk bakışta ama o kadar derin bir tanışıklık var ki aralarında... Şule Yüksel'in ve Feyza'nın sıkı sıkıya sarıldığı başörtüsü o tanışıklığı bertaraf etmeye yetmiyor. Fakat bu tanışıklığın Feride'nin her fırsatta kurtulduğu çarşafı ya da örtüsüyle de bir alakası yok.

## Asıl benzerlik

Bu deneme, *Çalıkuşu* ve *Huzur Sokağı*'nın edebi nitelikleri hakkında olmayacaktı ve öyle değil. Herhangi bir şekilde Reşat Nuri'nin yazarlığıyla Şule Yüksel'inkini karşılaştırıyor değilim. Bunun her iki yazar için de pek çok açıdan haksızlık olacağını düşünürüm. Ancak kaleme aldıkları, hayat verdikleri iki kahraman arasında derin benzerlikler var ve bu benzerlikler, iki yazarın moral evrenleri arasında bir tür devamlılık olduğunun da işareti. Zira listelediğim, istenirse daha çoğu da bulunabilecek benzerliklerin önemli bir işlevi var. Belirgin birer misyon yükleyerek sınır tayin edi-

yorlar kahramanlarımıza. Feride ilk bakışta görülenin aksine ülkesi için fedakârlık etmeyi yüce bir haslet olarak gören bir genç kadın değil. Öyle olsa, onun mutlu sonu Kâmran'la kavuşmak olmazdı. Fakat daha yazıldığı andan itibaren, belki de yazıldığı tarihsel an sebebiyle, Anadolu macerası Kâmran'la kavuşmasının önüne geçti. Maksadını aştı yani Feride... Enginlere sığmadı, taştı yazarın onun için uygun gördüğü sınırlardan... Onu halen okunan, uyarlanan, tartışılan hakiki bir tarihsel kişiliğe dönüştüren de bu taşkınlığı.

Feyza için de geçerli bu. 1960'ların sonunda yazılmış bir romandan söz ediyoruz bu defa. Didaktik öğelerin öyküyü adeta ezerek biçimlendirdiği bir kurgusu var *Huzur Sokağı*'nın. Feyza'ya yüklenen işlev çok açık, yazarın gençlik döneminde kendine tanımladığı misyonla aynı: Genç kadınları hem örtülü hem şık hem de modern olabileceklerine ikna etmek. Ne var ki zamanla, Şule Yüksel'in kendi anlattıklarına bakılırsa, bu başarıdan kısmen de olsa pişman olduğunu anlıyoruz. Başka bin bir türlü senteze çıkıyor çünkü Feyza'nın araladığı kapı. Hayır artık örtü köylülüğün ya da kasabalılığın simgesi değil. Ama tam olarak Şule Yüksel'in arzuladığı şeylerin de simgesi değil. Feyza da aştı yani kendisi için belirlenmiş sınırları. Artık hikâyenin sonundaki cinayete kurban gitmeye pek razı değil.

## Sonuç yerine: Feride ve Feyza'dan, Suna ve Elif'e

Kendilerine belirlenmiş sınırları aşarken tanış olan Feride ve Feyza'nın arkadaş olma ihtimali var mı? Feride'yi Reşat Nuri'nin, Feyza'yı Şule Yüksel'in gölge ettikleri sahaların dışında düşünmenin vakti gelmiş olabilir mi? Şule Yüksel'in bakmadığı zamanlarda Feyza o kadar da militanca bir iddia olma rolünden çıkıverir belki. Feride de hasta Kâmran'a bakıcı, oğluna anne olmanın dışında bir şeyler yapmak ister

mutlaka. Bu yazıya bir nihayet bulma telaşıyla, Feride'yle Feyza'nın arkadaş olma ihtimallerini kafamın içinde tartıp dururken aklıma görece yenilerde yayımlanmış bir romanda mevzunun çoktan çözüldüğü geldi. Mustafa Kutlu'nun *Sevincini Bulmak* adlı uzun hikâyesinden söz ediyorum.[24]

Mevzu 2000'lerde geçiyor. 28 Şubat süreci ve sonrasına tanık oluyoruz. Bilalgiller siyasi iktidarın tadını çıkartırken, Kâmrangiller de "kültürel iktidar"ın keyfini sürmekteler. Tanpınar hayranı bir akademisyen olan Suna ve başörtülü sırdaşı Elif'e yoldaş oluyoruz. Suna, biraz zorlayarak Kâmran'ın bugünkü versiyonu olduğunu iddia edebileceğimiz televizyon ünlüsü bir psikiyatr olan Ali Balkan'la; başörtülü Elif ise üniversite yıllarında mücahitken sonradan müteahhit olan Bilal görünümlü Serdar'la imtihan edilmekte.

Suna, parçası olduğu akademiden, Elif ise hayır işlerinden taşıyor. İkisi de aldatılacak. Önce Serdar Elif'in hem kalbine hem aklına ateş edecek, o kendini iyileştirmenin yollarını ararken aynı yerden vurulacak Suna da. Elif, kocayı boşamakla yetinmeyip üstlendiği hayır işlerini de güvenilir bir arkadaşına devredecek ve kendini hat ve tezhip sanatlarına verecek. Suna, aşk hikâyesi başladıktan sonra Ali Balkan'la birlikte yeniden kendisini keşfederken aslında ona teslim ettiği İstanbul'a sığmayacak artık. Akademisyenliği bırakıp uzak, çok uzak bir köye öğretmen olarak gidecek. Yeniden başlamak için. Dönülecek bir Ali Balkan yok. Serdar'a da dönülmeyecek.

Kutlu'nun Suna'sında biraz Feyzalık var tabii, Elif'te de hayli Ferideli̇k... Suna'nın Feyza yanı için Ali Balkan tam bir Selim. Elif'in Feride yanı için Serdar tam bir Kâmran. Ama Suna'yı Suna yapan Feyzalığı olmadığı gibi, Elif de Feridelikten ibaret değil. İşler artık çok karıştı. Yırtıldı engin denizler, okyanuslar taştı.

---

24 Mustafa Kutlu, *Sevincini Bulmak*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018.

Asıl önemlisi, olanca muhafazakârlığına rağmen yazarın, yani Kutlu'nun aklında bir mutluluk senaryosu yok. Hazır mutluluk reçetelerinden birini kahramanlarına dayatmayacak kadar almış dersini sanki zamandan. Oysa aynı kahramanların yaşadıkları mutsuzluk nasıl, ama nasıl bildik, nasıl sıradan, hem ne kadar bulaşıcı ve ne kadar sıkıcı!

Gökteki bütün elmalar düşmüş hevesle hikâyenin sonunu bekleyen hissedarların kafasına kafasına. Mideye indirilmiş ve hatta kurtçuklarını bırakmışlar kursaklara çoktan bu versiyonda. Kavuşulması gereken bir aşk olmayınca yazar da, tereddütle bile olsa, rahat bırakmış kadın kahramanlarını. Lakin okurunu iyi tanıyor, ondan ne beklediklerini derinden seziyor belli ki. Kafalarındaki bazı kalıpları kırası var ama onları çok zorlamak da istemiyor. Bu yüzden kitabın sonuna hayali bir hasbihal eklemiş:

> Okur: Ama merak ediyoruz. Suna Hoca hidayete erecek mi? Sevincini bulacak mı?
>
> Yazar: Ben böyle bir sorumluluk alamam.
>
> Okur: Kahraman yazara başkaldırdı diyorsun, saçmalık bu.

Galiba her şey yeni başlıyor. Feyzalar ve Ferideler de, Sunalar ve Elifler de kendi evlerini kurmak üzere terk etmeye başladılar içine doğuruldukları haneleri. Fakat bin yıllar aşkına, bu yeni başlangıç için ne çok şeyin bitmesi gerekti!

# Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar

NESLİHAN CANGÖZ

Emily Brontë'nin *Rüzgârlı Bayır*[1] romanı 1847 yılında yayımlandığında eleştirmenlerce rahatsız edici bulunmuş, hatta şaşkınlığa, acıya, ıstıraba ve tiksintiye sürüklendikleri, kahramanının vahşi, gaddar ve canavarca, yazarın ise küfür ve kötülük konusunda cömert olduğu dile getirilmiş.[2] *Quarterly Review* gibi saygıdeğer dergilerde romanın "en ahlâksız İngiliz okuyucuları için bile hazmedilemeyecek kadar tiksindirici ve putperest" olduğunu iddia eden eleştiriler yayımlanmış. Kitabın Emily Brontë'nin ölümünden sonra yapılan ikinci baskısına yazdığı önsözde[3] Charlotte Brontë, neredeyse özür dileyerek, Emily'yi mazur göstermeye ve eleştirilere cevap vermeye çalışmış:

---

1 Emily Brontë, *Rüzgarlı Bayır,* çev. Naciye Akseki Öncül, Can Yayınları, İstanbul, 1988 [1847].

2 C. Ohmann, "Emily Brontë in the Hands of Male Critics", *College English*, 1971, 32(8), 906-913. https://doi.org/10.2307/375629 akt. Joanna Russ, *Yazmak Yasak: Bastırılan Kadın Yazını*, Minotor, İstanbul, 2022.

3 https://www.literaryladiesguide.com/literary-musings/charlotte-Brontës-preface-to-wuthering-heights-by-emily-Brontë/#:~:text=Wuthering%20Heights%20was%20hewn%20in,one%20element%20of%20grandeur%20%E2%80%94%20power

> Aralarında yaşadığı köylüler hakkında, bir rahibenin bazen manastırın kapısından geçen taşra halkı hakkında sahip olduğundan daha fazla bilgiye sahip olmadığını itiraf etmeliyim. Kız kardeşim mizacı gereği cana yakın değildi; koşullar onun inziva eğilimini destekledi; kiliseye gitmek ya da tepelerde yürüyüş yapmak dışında evin eşiğini nadiren geçerdi. Çevresindeki insanlara karşı hisleri iyi niyetli olsa da, onlarla asla ilişki kurmayı istemedi... Eğer yaşasaydı, zihni güçlü bir ağaç gibi büyüyecek, meyveleri daha yumuşak bir olgunluğa erişecek ve daha güneşli çiçekler açacaktı.

Gerçekten de Viktoryen dönemde yaygınlaşan *novel of manners and morals* (adab-ı muaşeret romanları) denilen türe alışık okuyucular için roman şoke edici olmalı. Bu türün roman kahramanlarının dönemin toplumsal ve ahlâkî değerleriyle uyumlu, özellikle kadın yazarların kullandığı dilin de *gentlewomen*'a yakışır tarzda, kabalıktan uzak, masum ve iffetli olması beklenirken, *Rüzgârlı Bayır*'da babasının merdivenden baş aşağı sarkıttığı çocuklar, asılan ve morarmış dili dışarıya sarkan köpekler, karısına bıçak fırlatan erkekler resmigeçit yapar. *Rüzgârlı Tepeler* yaşayanlara musallat olan hayaletler gibi fantastik ögeleri, insanlardan uzak, ıssızlığın ortasında yer alan iki ayrı tepedeki evleri, kullanılmayan kilitli odaları, tesadüfen bulunan günlükleri, nesebi belirsiz çocukları, açılan mezarları, alıkonulan karakterleri, sadizmi ile gotik bir romandır. Ancak sadece gotik değil, aynı anda gerçekçi, romantik, aile romansı ve hepsinden daha fazlasıdır. Edebi türler ve gelenekler birbirinin içinde erimiş gibidir. Bu haliyle oldukça "ağır", büyük bir romandır. İşte Terry Eagleton romanın Marksist eleştirisini yapar,[4] Virginia Woolf, romanın kesinlikle *Jane Eyre*'den daha iyi oldu-

4 Terry Eagleton, *Güç Mitleri*, çev. Alev K. Bulut, Can Yayınları, İstanbul, 2017.

ğunu, çünkü Emily'nin daha iyi şair olduğunu yazar,[5] Sandra M. Gilbert/Susan Gubar, Milton'un *Paradise Lost* (*Kayıp Cennet*) adlı eseriyle birlikte okur, romandaki köpeklerin ne anlama geldiği üzerine makaleler yazılır[6] vs...

Fakat yılgınlığa gerek yok; cinsiyetlendirilmiş bir gotik okuması, istenen hafifliği sağlayacaktır, hem nihayetinde gotik romanlar romansın karanlık tarafı değil midir? Hatta çok basitleştirerek, mutlu sonla biten romansların ardından kadın kahramanlara ne olduğunu gotik romanları okuyarak öğrenemez miyiz? Âşığının/kocasının deli veya katil olduğundan şüphelenen, gelin geldiği büyük aile evinde, tek başına kalmış korku içindeki genç kadın konulu romanlardan?

## Catherine

*Rüzgârlı Bayır*'da Catherine sahneye ilk kez, doğup büyüdüğü evine bir hayalet olarak girmeye çalışırken çıkar. Heathcliff'in kiracısı Lockwood, kar fırtınası nedeniyle Rüzgârlı Bayır'da gecelemek ve hatta Catherine'in eski odasında, yatağında yatmak zorunda kalmıştır.

> ...meşe ağacından yapılmış o dolap gibi şeyin içinde yattığımı anımsıyor, rüzgârın ve savrulan karların uğultusunu olduğu gibi duyuyordum: Çam dalının çıkardığı rahatsız edici sesleri de duyuyor ve bunun gerçek nedenini biliyordum... "Ne olursa olsun, bu sesi durdurmalıyım" diye söylenerek bir yumrukta camı kırdım, o münasebetsiz dalı yakalamak için kolumu uzattım. Ama dal yerine elime soğuktan buz kesmiş bir el geçti... Kolumu geri çekmek istedim

5 Virginia Woolf, *The Common Reader*, 2021 [1925], https://www.gutenberg.org/files/64457/64457-h/64457-h.htm#Jane_Eyre

6 Emily Rena-Dozier, "Gothic Criticisms: Wuthering Heights and Nineteenth-Century Literary History", *ELH* 77, no. 3, 2010, s. 757-775.

> ama o el elime sıkı sıkı yapıştı ve çok üzgün bir ses "Bırakın gireyim, bırakın gireyim" diye hıçkırdı. Kendimi kurtarmaya çalışırken, "Siz kimsiniz?" diye sordum; titreyerek "Catherine Linton" diye karşılık verdi... "Eve gelebildim sonunda! Kırlarda yolumu yitirmiştim." O ses konuşurken pencereden içeri bakan bir çocuk yüzü görür gibi oldum. (37-38)

Burada dikkat çekmek istediğim iki şey var: İlki, öldüğünde yirmi yaşında olan Catherine'in hayaletinin çocuk olması; ikincisi, yirmi yıldır dönmek istediği eve, Rüzgarlı Bayır'a, pencereden girmeye çalışması ama girememesi. Bunu akılda tutarak alıntıya devam edelim:

> Korku beni acımasız yapmıştı (*Terror made me cruel*). Ne yapsam bu yaratığın elinden kurtulamayacağımı anlayınca, bileğini kırık cama dayayıp bir süre sürttüm. Akan kandan yatak çarşafı kıpkırmızı kesilmişti. (38)

Lockwood'un, isminin de çağrıştırdığı gibi (*locked wood*), kapalı (kilitli?) bir yatakta yatması, konvansiyonel gotik kurgunun pek sevdiği diri diri gömülmeyi, tabutun içinde hareketsiz kalmayı hatırlatır ve Freudyen yaklaşıma göre bilinçdışında bastırılmış duygulara işaret ettiği bilinir. Genç Cathy'yi Heathcliff'in eşi, Hareton'ı uşak sanması gibi yanlış tahminleriyle güvenilmez anlatıcı olduğu anlaşılan bu Londralı kibar beyefendinin bastırdığı şiddeti çocukların bileğini camlara sürtüp durmasında görürüz. Çocukların melek gibi tasvir edildiği Viktoryen döneme göre oldukça cüretkâr olan bu sadist rüya sahnesi, romanda okuyucuyu nelerin beklediği hususunda bir uyarıdır aslında. Hem şiddetin devamının geleceği hem de sırları açığa çıkarmak, örtüyü kaldırıp gerçeği görmek için rüyalara dikkat kesilmemiz gerektiğini söyler bize.

Catherine'in hayaleti ile temsil edilen huzursuz geçmişi Lockwood'a anlatmayı Nelly üstlenir. Heights'de büyümüş, Catherine ile Edgar evlendiğinde onlarla birlikte Grange'da yaşamaya başlamış hizmetçi Nelly, kahramanları çocukluklarından itibaren bilir ve onlara sırdaşlık eder. Nelly'ye göre ele avuca sığmayan, konuşkan, yaramaz ve tatlı bir çocuktur Catherine. Ama yine aynı Nelly, "ona buna tokat atmaktan çekinmeyen, babası ona çıkıştıkça onu daha çok kızdırmaktan tat almaya başlayan, hiçbir şeyden yılmayan o küstah bakışları, hazırcevaplıkları ile hepsine karşı gelenin de o" olduğunu söyler (56). Ah Nelly, sana da güvenemeyeceğiz galiba! Halbuki şu bölüm farklı bir şey söylüyor:

> ...efendim onun böyle uslu uslu oturmasından son derece hoşnut olarak...kızının güzel gür saçlarını okşayıp şöyle dedi:
>
> "Niçin her zaman böyle iyi bir kız olmazsın Cathy?" Catherine de... "Niçin her zaman böyle iyi bir baba olmazsın bana?" diye karşılık verdi. Ama babasının yine kızdığını görünce onun elini öptü... (57)

Demek ki *Heights*, annesini çoktan kaybetmiş Catherine için babasının ölümünden önce de sıcak, sevgi dolu bir aile yuvası değildi. Demek ki ağabey Hindley sadece *Heights*'in yeni tiranıydı. Hindley, o güne kadar aynı yatakta uyuyan Catherine ile Heathcliff'i ayırmış, Heathcliff'i uşakların yanına atmış ve çiftlikte diğer uşaklar gibi çalışmasını buyurmuştu. Nelly'ye göre "onların davranışlarıyla da yaptıklarıyla da hiç ilgilenmediği için çocuklar da onun gözüne görünmüyorlardı" (60). Çocukların kiliseye gitmediklerini öğrendiğinde ara sıra, cezalandırmak için Heathcliff'e sopa çekmelerini, Catherine'e de yemek verilmemesini emrediyordu.

Bu ikili ise kırlara kaçıp, bütün günü orada geçiriyor ve "dünyada tek dostları olmayan" bu çocuklar "vahşi, kaba ve hoyrat" yetişiyorlardı. Catherine, babasının erken ölümü ve Hindley'in umursamazlığıyla, bir kız çocuğuna göre "münasip" biçimde yetiştirilmemiş, uygun kadınsı davranışlara ilişkin ebeveyn terbiyesi tarafından nispeten engellenmemiş bir şekilde ergenliğe ulaşmıştı. Erkek kardeşinin ilgisiz baskıcılığı ve Joseph'in katı Protestanlığından ibaret yetişkin otoritesi onu daha da isyankâr yapmış olmalı. Nelly ise on beş yaşına basan Catherine'in "kendini beğenmiş ve dikbaşlı" olduğunu, burnu havada davranışlarından hoşlanmadığını hatta "çocukluktan çıktığından beri artık onu sevmediğini" (83) anlatır. Catherine vahşi ve kaba olabilir fakat Nelly'nin kibir ve şımarıklık olarak gördüğü ve hoşlanmadığı şey bana kalırsa Catherine'in öfkesi; daha doğrusu öfkesini gemlememesi, göstermekten kaçınmayı öğrenmemiş olması. Fizikî tehdit altında olmamasına karşın Catherine'in Nelly ve Edgar'ı tokatlaması veya kendini yaralayana kadar başını kanepenin koluna vurması bu öfkenin sonucu sanki.

Joanna Russ'ın[7] gotik kadın romanlarının karakteristiği olarak isimlendirdiği "çok ince duygular"dan (*over-subtle emotions*) oldukça uzaktır bu. Halbuki Russ'a göre "Gotik romanlardaki kadın kahramanlar için diğer karakterlerin duygularını ve yüzlerini 'okumak' en önemli şeydir" Tıpkı gündelik hayatta gerçek kadınların yaptığı gibi değil mi? Russ'a göre "Gotik bir bakıma gerekçelendirilmiş paranoyadır: insanlar sizin hakkınızda korkunç şeyler planlarlar; kocanıza (sevgilinize, nişanlınıza) güvenemezsiniz; herkesin motivasyonu aldatıcı, dolambaçlı ve karmaşıktır, sadece en uyanık olanlar, yıkımın ağzından bir parça mutluluk

7 Joanna Russ, "Somebody is Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic", *Journal of Popular Culture*, sayı 6, 1973, s. 666-691.

kırıntısı yakalayabilir" Tania Modleski de benzer saptamayı yaparak "Gotik romanlarda kadın karakter kendisini çoğunlukla çaresiz, kafası karışmış, korkmuş, küçümsenmiş hisseder ama asla paranoyanın mesela büyüklenme belirtileri gösteren türünden mustarip olanına rastlanılmaz"[8] der. Büyüklenmeci paranoya erkek kontenjanından bir hastalık galiba! William Beckford'un *Vathek* romanı bu konuda çok iyi bir örnektir mesela. Konvansiyonel gotik romanlarda kadın kahramanların duyguları, ruhsal hastalıkları genellikle toplumsal cinsiyete uygun olsa da Emily Brontë bu kabulleri Catherine örneğinde görüldüğü gibi değiştirmiş görünüyor.

Catherine'in Edgar Linton'ın evlenme teklifini kabul ettiği ama yanlış karar verdiğini düşündüğü bölümde Nelly'ye anlattığı rüyası neredeyse romanın kara kutusudur:

> "Nelly" dedi, senin hiç acayip düşler gördüğün olmaz mı?"
>
> "Görürüm ara sıra, dedim."
>
> "Ben de! Hayatımda öyle düşler gördüm ki aklımdan hiç çıkmadı, düşüncelerimi değiştirdi. Bu düşler tıpkı şarabın suya karışması gibi benim içimde dolaştılar, dolaştılar, zihnimin rengini değiştirdiler. İşte bu da onlardan biri, şimdi anlatacağım..
>
> "Aman Miss Catherine, sakın anlatmayın," dedim. Aklımızı karıştıracak hayaletler, düşler türetmeden de sıkıntımız bize yetip artıyor...(99)

Nelly'nin dinlememekte direnmesinin nedeni rüyanın bir biçimde Catherine'nin Heathcliff'e olan aşkıyla ilgili olduğunu tahmin ederek hem sınıfsal hem de çocuklukları boyunca aynı yatakta yatmaları (ama siz kardeşsiniz!) gibi sebep-

---

8 Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, New York: Routledge, 2008, s. 57.

lerle bu aşkı onaylamaması ile ilgili olmalı. Ama Catherine yine de anlatır.

> "Cennette olsam herhalde çok mutsuz olurdum Nelly" dedi.
> "Tabii, oraya gitmeye layık değilsiniz de ondan!" diye yanıtladım. "Günahkârların hepsi de cennette pek zavallı pek mutsuz olurlar herhalde."
> "Ama ondan değil; bir kez düşümde cennetteymişim... [C]ennet benim yerim değil gibi geldi bana. Yeniden dünyaya dönmek için ağlaya ağlaya bir hal oldum. Melekler o kadar kızdılar ki, beni yakaladıkları gibi Rüzgârlı Bayır'ın üst yanındaki kırın ortasına fırlattılar. Orada sevinçten ağlarken uyandım...[C]ennette bulunmak bana göre bir iş değilse, Edgar Linton'la evlenmek de öyle." (100)

Tüm bu diyalog esnasında Heathcliff, mutfağın kimsenin görmeyeceği kısmında uzanmış ve Catherine'in, "O hain (*kardeşini kastediyor*), Heathcliff'i bu kadar bayağılaştırmasaydı, Edgar'la evlenmeyi düşünmezdim bile zaten. Şimdi artık Heathcliff'le evlenmek kendimi de o düzeye indirmek olur," sözlerini duymuş ve odadan, evden sessizce çıkıp gitmiştir. Bu sahne romanın önemli bölümlerinden biridir. Peki Emily Brontë neden böyle bir sahne kurgulamıştır? Neden Heathcliff kendisi hakkında söylenenlerin tamamını, yani Catherine'in "hem onu yakışıklı filan diye sevmiyorum Nelly; benden daha çok bana benziyor da onun için seviyorum. Ruhlarımız her neden yoğrulmuşsa, ikimizin de aynı. Linton'ınki ise ay ışığının şimşekten, buzun ateşten ayrı olduğu kadar bizimkinden ayrı!" sözlerini duymaz? Modleski, romansların kadın kahramanları için "kadınlar (karakterler) yapmacıksız olabilirler ve bunu ancak erkeklerin yokluğunda kanıtlarlar...[E]debiyatta bu ikilem erkeklerin kulak misafiri haline getirilmesiyle çözümlenir; Harlequin erkek kahramanı, kapı aralarında, çalılıkların ardında, bi-

tişik odalarda dinler, gözetler ve nihayet âşık olur"[9] der. Bu romanda ise Heathcliff, Catherine'in aşkını zaten biliyordur ama bilmediği şey Catherine'nin bu aşka rağmen evlenmek için Edgar'ı, Bayan Linton olursa onu bekleyen zengin ve saygın hayatı seçtiğidir. Edgar'ı niçin sevdiğini anlatırken, "İleride varlıklı da olacak; bu yörenin en gözde hanımı olmak hoşuma gidecek, böyle bir kocam olduğu için övüneceğim" (97) der. Hem de "Heathcliff'le evlenirsek ikimiz de dilenci oluruz. Oysa Linton'la evlenirsem Heathcliff'in yükselmesine yardım edebilir ve onu kardeşimin elinden kurtarabilirim" (102) diye düşünür. Kendini aldatır ama geleneğin ve ahlâkçılığın bekçisi Nelly'yi aldatamaz. Ona göre Catherine'nin ya evlenirken yükleneceği görevlerden haberi yoktur ya da kötü ruhlu, ahlâksız bir kızdır. Catherine, Edgar'a olan aşkını rasyonel gerekçelerle, romantik klişelerle –ayağının bastığı yeri, onu saran havayı, dokunduğu her şeyi seviyorum– savunurken Heathcliff'e olan aşkını ise irrasyonel şeylerle, rüyalarla anlatır ve iki sevgiliyi karşılaştırırken seçtiği kelimeler –ayışığı/şimşek, buz/ateş– ikincisinin seksüel arzuyu içerdiğini gösterir. Aslında Heathcliff'e duyduğu bastırılmış arzu neredeyse gözle görülecek kadar kuvvetli demek daha doğru olur.

Catherine, henüz evlenip hayal kırıklığına uğramadan önce, her iki erkeğe de sahip olmak için uğraşır, aralarında seçim yapmak istemez ve hayatında ikisinin de ve bir arada olmalarının mümkün olduğunu düşünür bana kalırsa. Bu nedenle Edgar'ın evlilik teklifini kabul edip, "Heathcliff şimdiye kadar benim için ne ise ölünceye kadar yine öyle kalacak. Edgar ona duyduğu nefretten kendini kurtarmalı ve hiç olmazsa onu hoşgörüyle karşılamalıdır. Heathcliff'e olan gerçek duygularımı öğrendiği zaman bunu yapacaktır da" (102) diye düşünebilir. Ancak Brontë, Catherine'in

9 Modleski, *a.g.e.*

toplumsal olarak onaylanmış seçiminin sonuçlarını göstermek üzere Heathcliff'i yeniden, bu kez zengin ve neredeyse yakışıklı halde, evli olan çiftin karşısına çıkarır. Ve görürüz ki, romans veya romantik kurguda olduğunun tersine (ve Jane Austen'ı sinir edecek biçimde) evliliği Catherine'nin hayatındaki sorunları ortadan kaldırmamış, bilakis gün yüzüne çıkarmıştır. Catherine, Thrushcross Grange'da geçirdiği beş haftanın sonunda "hanımefendi" olmayı, daha doğrusu toplum tarafından uygun görülen kadınlık biçimini öğrenmiştir ama bu biçime uygun olarak yaşamanın zorluklarıyla evlenince yüzleşmiştir. Yoksa şu sözleri neden söylesin:

> Kendimi daha on iki yaşında bir çocuk gibi görüp Bayır'dan, bütün çocukluk bağlarımdan ve o zaman benim için her şey olan Heathcliff'ten koparılıp birden neredeyse bir sihirbaz değneğiyle, Thrushcross Grange'ın hanımı, bir yabancının karısı, Mrs. Linton oluvermek, yani kendi dünyamdan sürülmek, kovulmak, düşün bir! Nasıl bir uçurumun içinde yuvarlandığımı birazcık olsun anlayabilirsin! (154)

## Ve o meşhur cümle: "Ben Heathcliff'im"

Eğer roman günümüzde geçseydi ve yazarı farklı olsaydı Heathcliff'i deri ceketli, motosikletli, esmer, yakışıklı, asi bir serseri olarak hayal edip Catherine'in "ben Heathcliff'im" sözünü moda deyişle ruh ikizini bulmasının ifadesi olarak kabul edebilirdim ancak yazar Brontë olduğuna göre ilk çağrışıma kapılıp gitmeden biraz daha düşünmekte fayda var. İlk olarak bu beyan Catherine'in sınıf ve toplumsal cinsiyet rolleriyle henüz baskılanmadığı döneme, yani o dönemdeki kendine ve Heathcliff'e yönelik tutkunun ilanı olabilir. Çün-

kü yetişkin Catherine ölüm döşeğindeyken dahi o döneme dönmek ister: "...yine eskisi gibi küçük bir kız olmayı, yarı vahşi, gözü pek, başıboş küçük bir kız olmayı ne kadar isterdim!... Niye bu kadar değiştim? Niye bir-iki sözcük beni böyle zıvanadan çıkarıyor? Ah, bir kez şu karşı tepelerdeki fundalıklarda olsam, biliyorum yine eskisi gibi olacağım" (155). Hatta hayaletinin küçük bir kız çocuğu biçiminde olması Catherine'nin bu dileğiyle ilgili olmalı.

Bu beyana dair ikinci varsayımım ise şu: Heathcliff bir kadın kahramanın karşılaşabileceği en tehlikeli karakterlerden biri ve Catherine de bu durumun farkında. Üstelik onu idare etmeye, yaptıklarını görmezden gelmeye veya yumuşatmaya çalışmıyor. Isabella'ya ondan uzak durmasını tavsiye ederken kullandığı sözler Heathcliff'in ne kadar acımasız, tehlikeli olabileceğini bildiğini gösteriyor. Nitekim Isabel'i kıskandığı için değil, içtenlikle sarf edilmiş şu sözlerin doğruluğu kısa bir zaman diliminde görülecektir:

> Sakın o sert görünüşünün altında bir iyilik, bir sevgi kaynağı gizli sanma! Heathcliff işlenmemiş bir elmas parçası, içinde inci saklı bir istiridye değildir; acıma nedir bilmez, yabanıl bir adam, bir kurttur o. Hiçbir zaman ona "Filan ya da falan düşmanıma dokunma, onlara kötülük etmek yüreksizlik, acımasızlık olur" demem; "onlara dokunma çünkü onlara kötülük edilmesini istemiyorum," derim. Seni, çekilmez bir yük gibi gördüğü anda, bir serçe yumurtası gibi ezmekten çekinmeyecektir. (127)

Catherine, Heathcliff'i bu nitelikleri de dahil olmak üzere seviyor; ancak bu tür özellikleri "vahşi, kaba, hoyrat" geçen çocukluk döneminden bu yana bilmesi ve o dönemin içinden birlikte geçmeleri nedeniyle kendisi için tehlike olarak görmüyor diye düşünüyorum.

Gotik edebiyatın kadın kahramanları geleneksel olarak

karanlık bir baştan çıkarıcı ile zararsız, dürüst bir âşık arasında bir çatışma durumuna yerleştirilir ancak bu dışsal bir çatışma olur; iki ayrı yöne çekilmeyi hissetmezler. Karanlık baştan çıkarıcının "kötülüklerini" gördükleri anda silik ama dürüst âşığa gitmekte tereddüt etmezler. Catherine ise çatışmayı tamamen içselleştirdiği için bu kalıbın ilk önemli istisnasıdır; sadece ikisinin arasında kalmış değil, üstüne üstlük iki âşık arasında bölünmüş hisseder. Geleneksel gotik metinlerde (ve çoğunlukla erkek yazarlarca yazılmış kurguda) hikâyenin öznesi olmayan kadın kahramanlar neredeyse değişmez şekilde iyiye aittirler ve aralarında seçim yapmakta zorlanmadan kötülükten kaçmak, iyi yürekli erkek kahramanı seçerek kurtarılmak isterler; bu uçlar arasında herhangi bir orta yol bulunma olasılığını dikkate almazlar. Catherine ise evlenmek için Edgar'ı seçmesine rağmen neredeyse kötülüğün ve şeytanlığın simgesi olan Heathcliff'in yanındadır. Neyin kötü olarak kabul edildiğini bilir ve Heathcliff'i iyi olarak sınıflandırmaz fakat aynı zamanda Heathcliff'in varlığının temel parçası olduğu gerçeğini de görmezden gelmez.

Catherine, öfkesi, isyanı ile bir ölçüde klasik gotik kadın kahraman kalıbını kırsa da 19. yüzyılda bir kadının hâkim cinsiyetçi rejimin baskısından ve kontrolünden kaçamayacağını ve her bir kadının kurban olabileceğini gösterir. Bütün çabasına karşın babasının, erkek kardeşinin ve kocasının yasal ve fizikî baskısına boyun eğmek zorunda kalmıştır. Ev hapsi ve ceza ile kırlarda özgürce dolaşmak arasında gidip gelen bir çocukluktan sonra, Catherine'in ergenliği, bir diğer tepede, Thrushcross Grange'da aldığı hızlandırılmış uygun kadınlık eğitimi ve evin bekçi köpeğinin ayağını ısırması nedeniyle kanepede yatmak zorunda kalmasıyla (hapsolmasıyla) belirlenir. (Hayır, her iki evin bekçi köpekleri ve neleri temsil ettikleri konusuna girmek istemiyo-

rum.) Lyn Pykett'a göre, Edgar'la evlilik ve kadınlık ideali onu ilkin daha kibar bir başka aile içine ve giderek daha dar alanlara hapseder: ev, oda ve nihayet "bu parçalanmış hapishane" (*the shattered prison*), bedeni.[10] Ve hepsinden kaçmak ister: "Beni en çok bezdiren şey bir yıkıntıya dönmüş bu beden, bu zindan. Bunun içine kapanıp kalmaktan usandım. Buradan kurtulup o pırıl pırıl dünyaya gitmeye, artık hep orada kalmaya can atıyorum" (195). Catherine'in kaçışı ölümedir ama Brontë romanın ikinci kısmında Edgar'ın kız kardeşi Isabella ve kızı Cathy'nin hikâyesiyle başka türlü kaçışların mümkün olduğunu gösterir.

## Ev meselesi: Kaçış mümkün mü?

İlk kez Ellen Moers'in tanımladığı Dişil Gotik (*Female Gothic*)[11] kavramı, daha sonraları gotik geleneğin birbirine paralel, dişil ve eril iki damardan beslendiğini tartışan çok sayıda çalışmayla dallanıp budaklandı. Fazla ayrıntıya girmeden bu iki janrı birbirinden ayırmak için kullanılabilecek bana göre en ekonomik tanımı David Punter ve Glennis Byron *The Gothic*[12] adlı incelemelerinde yaparlar.

> Eril Gotik, kapalı mekâna girmeye çalışan erkek kahraman içerirken, Dişil Gotik'in karakteristiği o mekândan kaçmayı isteyen bir kadın kahraman olmasıdır. Eril Gotik'in odak noktasında toplumsal tabuların ihlali, kimlik problemleri, hukuk, kilise, aile gibi kurumlarla olan çatışmaları içeren trajik kurgu vardır. Bu tip metinlerde kadınlar, bedenleri erkek kahramanın üstesinden gelmek zo-

10 Lyn Pykett, *Women Writers: Emily Brontë*, Macmillan Education Ltd., Londra, 1989.

11 Ellen Moers, *Literary Women*, Doubleday&Company, New York, 1976.

12 David Punter ve Glennis Byron, *The Gothic*, Blackwell Publishing, New Jersey, 2004.

> runda olduğu içerisi ile dışarısı arasındaki engelleri temsil eden nesneleştirilmiş kurbanlar olarak var olurlar. (Punter and Byron 278)

Kadınların korkularını ve patriyarkaya karşı isyanlarını resmetme eğiliminde olduğundan yıkıcı bir tür olarak tanımladıkları Dişil Gotik'te en sık rastlanılan kurgu ise bu ikiliye göre şöyledir:

> O esnada kadınlar patriyarka ve aile ideolojisi tarafından kontrol edildiğinden Dişil Gotik metinlerinde, "eril" muadillerinden farklı olarak, "ihlalci erkek, kadın kahraman için birincil tehdittir" Kadın kahramanın hikâyesi, "zevkli bir pastoral yaşam" ile başlar ve ardından "güçlü bir erkek figürün veya onun kadın vekilinin yetkisi altındaki bir ev veya kaleye kapatılıp bir hapis cezası dönemi" ile devam eder. Bu labirentimsi mekânda kapana kısılır, takip edilir ve erdemi ya da hayatı çeşitli şekillerde tehdit altındadır. Dişil Gotik için karakteristik olan şey, normal korku edebiyatından farklı olarak kadın kahramanın korku ve anksiyetesine vurgu yapma eğiliminde olmasıdır. (Punter and Byron 279)

*Uğultulu Tepeler*'in kadın kahramanlarının tüm yaşamlarının birinde doğup diğerinde ölecek kadar iki ev arasında sıkışmış olması, Catherine'nin babası Mr. Earnshaw, oğlu Hindley ve Heathcliff gibi sadece erkek kahramanların evin, kasabanın dışına çıkması, olayların iki ev içinde, sınırlı mekânlarda gerçekleşmesi tesadüf değil. Çünkü Brontë de tıpkı türün kurucu anası Ann Radcliffe gibi, gotikte kadın kahraman için korkunun, doğaüstünün veya şüphenin "ev"in içinde olduğunu, bu klostrofobik korku için esrarengiz, başka bir dünyanın yaratılmasına gerek olmadığını bilir. Duvarların hem evi dış dünyadan koruduğunu hem de

o evdeki sırları sakladığını, hayalî veya gerçek hayaletlerin, ailenin geçmişteki suçları, eylemleri ve gizli tutkuları nedeniyle ortaya çıktığını bu yolla gösterir. Mesela *Rüzgârlı Bayır*'ın evlerinde pencerelerden içeriye girmek, dışarıya çıkmak mümkün değildir, çok dardır, olsa olsa evin içi bir anlığına görülebilir. Lockwood, Rüzgârlı Bayır'ın uğultulu havasını, kuzey rüzgârlarını düşünerek evi pek beğenir: "Neyse ki mimar ileriyi görmüş de yapıyı adamakıllı sağlam yapmış. Daracık pencereler ta duvarın içine oyulmuş, köşeler de büyük çıkıntılı taşlarla sağlamlaştırılmış" (14). Nitekim ne hayaletler ne de yaşayanlar pencerelerden sızabilir. Nelly, Cathy ile birlikte Heathcliff tarafından zorla eve kapatıldığında hemen pencereleri düşünür ama nafile! "Catherine'e yavaşça boyun eğmesini söyledim. Belki orada pencereden çıkabilirdik ya da bir çatı odasına çıkıp tepe camından çıkabilirdik. Ama o odadaki pencere de aşağıdakiler gibi daracıktı" (328). Hindley ve Isabella kapıları kilitlediğinde Heathcliff bile pencerelerden (hiç değilse kolaylıkla) giremez:

> arkamdaki pencere camını bir yumrukta şangır şungur yere indirdi, açılan yerde, öfkeden mosmor kesilmiş uğursuz yüzü göründü. Pencerenin pervazı çok dar olduğundan, omuzları içeri girmiyordu. Kendimi tam güvencede görerek sevinçle gülümsedim. Saçları, üstü başı kardan bembeyazdı. Soğuktan ve öfkesinden ortaya çıkan ve yamyamlarınkine benzeyen sivri dişleri karanlıkta parlıyordu. (214)

Bir vakitler sevdiğini, sevildiğini düşündüğü, âşık olarak evlendiği, uğruna evini ve ailesini reddettiği kocası Heathcliff'e, şimdi sivri dişleri karanlıkta parlayan vahşi bir hayvana; Isabella ise *Heights*'e geldiğinin hemen ertesinde geleneksel gotik metinlerdeki kafası karışmış, korkmuş, çaresiz

genç kadınlardan birine dönüşmüştür. O kadar ki Nelly'ye yazdığı mektupta, "Burada oturduğun süre nasıl oldu da insanlığını yitirmedin? (...) Mr. Heathcliff insan mıdır? Eğer insansa deli midir? Yok deli değilse bir iblis midir?" diye soracak kıvama gelir.

Heathcliff'in şiddeti, yarı deli Hindley ve işbirliğine yanaşmayan hizmetçi Joseph ile düşünüldüğünde, Isabella'nın *Heights*'deki günleri, ilk bakışta gotik kadın kahramanların kalelere, kiliselere kısılıp kaldığı metinleri hatırlatır. Daha doğrusu henüz gençken ve romanı ilk okuyuşumda böyle düşünmüştüm ancak feminist bakış açısıyla ve daha ayrıntılı okumayla metin bana kendi tanıdık ortamını (evini, köyünü vs.) terk etmesi ve evlenip kocasının yaşadığı ülkeye, şehre, köye gitmesi beklenen, işsiz, parasız genç kadınları hatırlattı. Yani "yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar" türküsünü söyleyen kadınları.

Dış kapı kilitlendikten sonra (Joseph bahçe kapısını sürgüler) iki ev arasındaki mesafenin önemi de yoktur aslında, "arada ha dört mil olmuş ha koskoca bir okyanus, hepsi bir, bu dört mili aşamazdım ki!" (170). Eh, biliriz bazen kocalar, eşlerinin baba evine gitmesine izin vermezler! Kadınların yabancısı oldukları yeni eve dair deneyimlerini ayrıntılandırmak amacıyla olsa gerek, Isabella'nın çorba yaptığı bir bölüm vardır (173). Güya çorba o kadar kötüdür ki Joseph bile beğenmez!

Emily Brontë, romanın Catherine öldükten sonraki bölümlerindeki gotik dehşeti kadınların evliliğe dair deneyimlerinden kaynaklanan gerçek korkularla besler. Kocası evdeyken odalarda korkak bir hırsız gibi sessizce dolaşan, hakaretlerden, şiddetten kaçmak için mutfağa sığınan kadının adı her dilden olabilir sanki! Isabella'nın ağzından "Erim evde yok keyfim beyde yok" sözlerini duysak şaşırmazdık herhalde. Nihayetinde ıslak, bomboş odalarda so-

ğuktan titreyerek kalan (211), Heathcliff'in masadan kaptığı bıçağı kafasına fırlattığı ve kulağının altı kesilen (220), Isabella, insanda onur bırakmayan işkencelerden kurtulmak (210) için evden kaçar. Nelly'nin yanına "oluk gibi kanamasını ancak soğuğun önlediği kulak altındaki derin yarası, çizikler berelerle dolu kireç gibi yüzü, ayakta duramayacak kadar bitkin bedeni" (207) ile gelir, nefes nefese fakat sevinçten kahkahalar atarak içeri girer. Nelly ile konuşmasından Isabella'nın evlendiği ilk zamanlardaki gibi korkmuş, ürkmüş, çaresiz olmadığını anlarız. Hatta ne kadar şeytani olduğunu gördüğü Heathcliff'ten öç almak için planlar bile yapar. Üstelik Thrushcross Grange'da bile kalmaz, kendisini kimsenin bulamayacağı bir şehre gider, yani her iki evi de reddeder. Brontë, gotik konvansiyonu kırmış, kadın kahramanını güçlendirerek, herhangi bir erkeğin kurtarıcılığını ummadan, beklemeden baskıdan kurtulmasını sağlamıştır.

Cathy Linton da gotik kadın kahraman benzeri bir figürdür: "Eğitimini tamamen kendi üzerine alan ve bunu bir eğlence haline getiren" bir beyefendi, babası Edgar tarafından yetiştirilmiş, bahçe kapıları hep kilitli tutulan eve şefkatle sıkıştırılmış ve özellikle Heathcliff'in temsil ettiği gibi herhangi bir sapkınlığa tanık olmaktan özenle korunmuştur.

> On üç yaşına gelinceye kadar bir kez olsun bahçe duvarından dışarı yalnız başına çıkmamıştı. Arada bir Mr. Linton kızını alır, bir-iki mil uzağa götürürdü; ama başka kimseye bırakmazdı. Gimmerton onun için adı var kendi yok bir yerdi. Evinden başka yanına yaklaşıp içine girdiği tek yapı da köy kilisesiydi. Rüzgârlı Bayır'la Mr. Heathcliff'in varlığından haberi bile yoktu. Tam anlamıyla dört duvar arasında yaşıyordu. (229)

Dünyanın o kadar cahilidir ki, *Heights*'e gittiğinde kendisine alışık olduğu saygının ve pohpohun gösterilmemesi karşısında çok şaşırır, hakarete uğramış hisseder. Grange'da herkesin "canım", "şekerim", "sultanım", "meleğim" dediği (239) Cathy, babasından ve kendisinden hoşlanmayacak birilerinin olduğuna inanamaz. Bununla birlikte, Cathy'nin geleneksel gotik kahramanların göstermediği kibir ve cesarete sahip olması dikkat çekicidir. Üstelik annesi gibi o da başkalarının yüz ifadelerini dikkatle okumaktan çok uzaktır; Nelly ve Edgar'ın tüm itirazlarına karşın gizli gizli *Heights*'e gitmeye devam etmesi, Heathcliff ile Linton'un niyetini anlamaması bu yüzdendir. Isabella, yaşadıkları zor koşullardan güç kazanarak çıkan masum, kırılgan, gotik bakire kadın kahramanlara yakın iken, Cathy zaten daha özgür ve güçlü bir kız olarak sunulur. Bu, Emily Brontë'nin gotik romanlarda yaptığı önemli yeniliklerden biridir.

Cathy'nin gücü, zorla *Heights*'te tutulduğunda daha belirgin hale gelir. Hapsedilmek başlı başına işkencedir elbette, ama aynı zamanda ölmekte olan kocasına tek başına ve hiçbir yardım almadan bakmak için bir odaya kilitlenmesi de katmerli işkencedir. Baskı, Linton'ın ölümünden sonra da sona ermez. *Heights* Gotik atmosferini eskisi gibi korur; kapı her zaman kilitlidir, vahşi köpekler tıpkı Lockwood'un gördüğü gibi evde tutulur ve kullanılmaması gereken gizemli, uğursuz bir oda vardır. Cathy, bahçe duvarına kadar bile gitmesine izin verilmeyen (27) bir tutsaktır. Heathcliff de klasik gotik romanlardaki doğaüstü güçleri olan, müthiş kötülükler planlayan, şeytani kahramanlardan çok bildiğimiz küfürbaz dayakçı babalar, kocalar gibi davranmaya devam eder. Mesela Lockwood'un tanık olduğu sahnede olduğu gibi:

"Ya sen beş para etmez!.." diye haykırdı. "İşte yine bomboş oturuyorsun! Burada senden başka herkes ekmeğini alnının teriyle kazanıyor, sen ise benim sırtımdan geçiniyorsun! O elindeki işe yaramaz şeyi at da bir şeyler yap!..[A] llah'ın belası sümsük!

Genç kadın, "Elimdeki bir işe yaramaz şeyi bırakacağım...[b]unu bana zorla yaptırmak elinizde," diye karşılık verdi. Kitabını kapayıp bir sandalyenin üzerine fırlattı. "Ama (...) canımın istediğinden başka hiçbir iş yapmayacağım."

Heathcliff vurmak için elini kaldırdı. Genç kadın hemen uzakça bir yere kaçtı. Bu yumruğun acısını tatmışa benziyordu" (43-44).

Brontë, kahramanların kendilerini çevreleyen gotik entrikalardan kaçmaları veya bunlarla savaşmaları için başka yollar olduğunu göstermek amacıyla Cathy'yi kullanır sanki. Mücadelesi Isabella'nın Heathcliff'e karşı gösterdiği fiziksel direnişten farklıdır. Isabella gibi Cathy de ilkin Heathcliff'in fiziki şiddetiyle, kötülüğü ile tanıştığında ondan korkmadığını gösterir (elini ısırır, üstüne atlar vs.), hatta *Heights*'in penceresinden kaçar. Bu pencerenin Catherine'nin yani annesinin odasındaki pencere olması ise farklı pek çok okumayı kışkırtıyor ama kendimizi tutalım. Ancak Cathy, Heathcliff'in tehditleri ve yasalarla kaplanmış entrikaları sonucunda Isabella'nın oğlu Linton ile evlenir ve kaçtığı eve dönmek zorunda kalır. Nelly'e göre "noter kendini Mr. Heathcliff'e satmıştır. Edgar vasiyetini Cathy'nin lehine değiştirmek istediğinde avukat türlü bahanelerle gelmez ve tüm mal varlığı Linton'a kalır. Cathy artık *Heights*'te hem Heathcliff'in kaba kuvvetiyle hem de dönemin evlilik hukukuyla tutsak edilmiştir. Linton'un beklenen ölümüyle de dul ve yetim olan Cathy artık tümüyle

Heathcliff'in kontrolü altındadır. Brontë, kadınlara yönelik baskının sadece kaba kuvvetle sınırlı olmadığını, hukukun da erkeklerin yardımına koştuğunu gösterir. İşte Cathy'nin kaçış stratejisinin Catherine ve Isabella'nın mücadelesinden farklılaşması bu koşullarda başlar. Isabel silahlara "elimde böyle bir şey olsa ne kadar güçlü olurdum" (172) diye düşünerek hasetle bakarken, Cathy, Hareton'a yaklaşarak *Heights*'te kendine yer açmanın bir yolunu bulur. Mağrur ve naif kız tavrını yumuşatır ve yaşadığı çevreye bir ölçüde uyum sağlar, ancak bu, Heathcliff'in iradesine teslim olduğu anlamına gelmez. İstemediği hiçbir şeyi yapmaz, evde ne gelin ne de hizmetçi gibi davranır. Isabella'nın kendini korumak için daha cesur olması gerekirken, Cathy'nin müttefiki olabileceğini sezdiği Hareton ile arkadaş olmak için öfkesini yumuşatması gerekir: "Anladım ki artık benim kuzenim olmanı istiyorum, kuzenim olduğuna seviniyorum, kuzenim olman hoşuma gidiyor; yalnız bana karşı o kadar ters, o kadar kaba davranmasan," diyerek yaklaştığında Hareton ilkin, "Ne seninle, ne senin o pis kibrinle, ne de o aşağılık alaylarınla, oyunlarınla benim işim yok!" (369-370) diye yanıtlar. Cathy sabırlıdır, bu kez "güzel bir kitabı beyaz bir kâğıda sar(ıp) bir kurdele ile bağladıktan sonra üstüne, Mr. Hareton Earnshaw'a diye yaz(arak) (372) Nelly'e verir ve şunları söylemesini ister: " bunu kabul ederse, yanına gidip bu kitabı güzel güzel okumayı öğreteceğim, kabul etmezse yukarı çıkacağım ve bir daha kendisini rahatsız etmeyeceğim" (372). Hareton ile Heathcliff arasındaki baba-oğul benzeri ilişkinin gücünü fark ettiğinde ise uzlaşmayı öğrenir. Bahçeye çiçek ekmek için Joseph'in kuşüzümlerini söktükleri gün bu güçle yüzleşmesi gerekmiştir. Heathcliff, Cathy'yi, "Kahrolasıca burada bir çubuğa bile elini sürmek iznini sana kim verdi," diyerek azarladığında, Cathy:

"Bütün topraklarımı elimden aldıktan sonra, süslemek istediğim birkaç metre toprağı bana çok görmemelisiniz!"

Heathcliff, "Topraklarını mı? Seni küstah pasaklı seni! Senin toprağın ne gezermiş?" dedi.

Catherine, Heathcliff'in öfkeli bakışlarına aynen karşılık verip kahvaltısından artakalan ekmeği ısırarak, "Bütün paramı da," diye ekledi.

Heathcliff, "Sus yeter!" diye haykırdı. "Defol!"

Korkusuz kız, "Hareton'ın topraklarını ve parasını da" diye konuşmasını sürdürdü. "Hareton'la ben artık dost olduk. Sizin ne mal olduğunuzu, hepsini ona anlatacağım." (377)

Ama Hareton Cathy'yi dinlemek istemez ve Heathcliff'i onu kötüleyen tek söz ettirmeyeceğini söyler. Cathy ise "o günden sonra arkadaşına Heathcliff'ten ne yakın(ır) ne de ondan nefret ettiğini gösteren tek söz söyle(r) (379). Bu yüce gönüllülüğünden değil, Heathcliff'e karşı desteğini istediği Hareton'la işbirliği yapmak için geliştirdiği strateji, gizlediği öfkedir bana kalırsa.

Nihayetinde Cathy, gotik kadın kahraman kurgusuyla girdiği romanı, romans kahramanı olarak bitirir. İlk evliliğinden farklı olarak bu kez kendi seçimiyle Hareton'la evlenmiş ve bu süre içerisinde hem kendisini hem de tüm o kitap mevzusunun ima ettiği gibi, Hareton'ı yeniden inşa etmiştir. Brontë'nin romandaki bu mutlu sona ancak Cathyyh'nin, yani hem evcilleşmemiş Catherine'in hem de şaşırtıcı derecede güçlü Isabella'nın soyundan gelen birinin yaklaşabileceğini göstermek istediğini düşünüyorum.

Ama hâlâ eksik bir şeyler var!

Romanın Catherine'nin ölümü ve devam eden bölümlerinde ortaya çıkan Heathcliff'in kötülüğünü, acımasızlığını, kendisine haksızlık edenlerden öç alma isteğiyle, yakıcı tutkusuyla açıklamaya yönelik yaygın bir eğilim var. Mesela romantikler, romanın ilk sayfalarında bastıran kar fırtınalarının iki aşığın öfkesini, kuvvetli rüzgârlar nedeniyle eğri büğrü kalan ağaçların Heathcliff'in kişiliğini yansıttığını yazarlar. Gerçekten de bu açıdan bakılırsa pek çok işaret bulmak mümkün. Zaten *heath* çalı, *cliff* uçurum anlamına gelmektedir vs. Heathcliff'in acısında isteyen yücelik de bulabilir. Diğer taraftan Brontë kardeşlere Marksist açıdan bakan Terry Eagleton'a göre ise "Heathcliff ile Grange arasındaki çekişme, burjuvazi ile toprak sahibi soylular arasındaki (....) çatışmanın biraz fantezi katılmış bir versiyonu sayılabilir" [13]

Saymakla bitmez, farklı açılardan romanı değerlendiren, alt anlamları, sembolleri çözmeye çalışan çok sayıda göz alıcı, etkileyici eleştiriler mevcut. Ancak bu eleştiriler bazen çok aşikâr olanı görmeyi engelleyebiliyor. Mesela paradan kimse söz etmiyor. Heathcliff'in eylemlerini anlamaya çalışırken pek çok eleştirmenin üstünden atladığı veya önemsememekte ortaklaştığı şey, bana kalırsa, onun kadın kahramanlara yönelik ekonomik şiddeti. Şimdi önemsenmeyen bir başka şeye, gotik türüne dönerek Dişil Gotik'in arketiplerinden Ann Radcliff'in romanlarını, zorla mirasına el konulmak istenen kadın kahramanlarını düşünelim. Benzer kurgu Brontë'nin romanında yok mudur? Üstelik Brontë bu kurguya dönemin evlilik yasalarının mirasın erkekten erkeğe akmasını kolaylaştırdığını da ekler. Mesela Edgar'ın, kız kardeşi Isabella Linton'ın Heathcliff ile ev-

13 *A.g.e.*

lenmesi karşısında korkuya kapılmasının sebeplerinden biri "kendi erkek kalıtçıları olmazsa, varının yoğunun böyle bir adama geçmesi olasılığı"dır (124). Yine Catherine ile Heathcliff arasındaki tutkulu aşktan büyülenirken aynı anda "Catherine'in babasının altınlarının Heathcliff'in cebine nasıl aktığını, babasının oğlu (Hindley) tepeden aşağı dörtnala inerken Heathcliff'in seğirtip önündeki kapıları ardına kadar nasıl açtığını" (129) fark etmeliyiz. Heathcliff'in Catherine ile yaptığı şu konuşma da Isabella ile evlenmesinin sebebini gösterir:

> "Isabella kardeşinin mirasçısıdır değil mi?" diye sordu.
> (Catherine) "Öyle olacağını düşünmek çok üzer beni doğrusu," (...) "yarım düzine yeğen onun bu hakkını elinden alacaklar inşallah! Şimdiki halde bu konuyu aklından çıkar. Komşunun malına mülküne göz dikmeye pek eğilimlisin. Şunu unutma ki bu komşunun malı benim malımdır" (132)

Edgar da kızı Cathy'nin kısa bir süre içinde yeniden atalarının evini geri almasını ya da yeniden o eve (*Heights'e*) girebilmesini de ister, bunun için de kızının kendi kalıtçısıyla (kız kardeşi Isabella'nın oğlu Linton'la) evlenmesinden başka çare olmadığını düşünür (308). Cathy, hastalıklı ve çok kısa süre içinde öleceği belli olan Linton'la evlenmek zorunda kalır. Romanın en sevimsiz karakteri Linton, "Babam (...) Cathy'nin[14] benden nefret ettiğini, parama konmak için benim ölmemi istediğini söylüyor. Ama parama konamayacak, evine de gidemeyecek!.. Dayım ölünce *Grange* benim olacak. Cathy oraya hep 'benim evim' der dururdu. Onun evi değil ki, benim evim. Babam 'Cathy'nin her şeyi senin' diyor" (331-333). Nitekim vasiyetinde Linton'ın kendi-

14 Orijinalinde "Catherine" olarak geçiyor, ancak anne Catherine ile karışmaması için "Cathy" olarak kullandım.

ne ait her şeyi, Cathy'nin de tüm taşınabilir varlığını babası Heathcliff'e bıraktığını, Heathcliff'in de arazilerin yasalara göre karısına (Isabella'ya) ve kendisine düştüğünü savunarak el koyduğunu ve Cathy'nin "ne parası ne de kimsesi olmadığı için" bu toprakları onun elinden kurtaramadığını (349) öğreniriz. Ta ki Hareton'la evlenip Grange'da yaşamaya başlayana kadar.

Heathcliff kendisini koruyacak yasaları da çok iyi bilir, Isabella'nın ağabeyi Edgar'ın yargıç olduğunu da dikkate alarak "kardeş ve yargıcın gönlü rahat olsun; yasalara aykırı tek bir adım atmıyorum. Bu âna kadar kendisine ayrılmaya hak kazandıracak en ufak bir davranışta bulunmadım" (185) der. Yani Heathcliff kadınlar aleyhine kullanmak için hukuki gücü de arkasına alır.

Romanda geçen tüm bu erkek mirasçılar meselesi, kadın kahramanların mülksüz bırakılması, evliliğe dair yasaların erkekler lehine olması, kadın kahramanların "hukuka" ulaşamaması (noterin gelmemesi, avukatın Heathcliff lehine düzenlemeler yapması vb.) gibi vurgularla Brontë kadınların nasıl güçsüzleştirildiğini, parasız bırakıldığını gösterir ve bu mevzunun tutkulu aşkla, kinle, öç almayla ilgisi yoktur sanki. Daha ileri giderek Brontë, Heathcliff'in ağzından bize bunu sezdirmeyi istemiş olabilir mi diye düşünmedim değil: "Beni gözünde bir aşk romanı kahramanı olarak canlandırdı ve benim şövalyelere yaraşır bağlılığımda sınırsız bir hoşgörü bulacağını umdu. Beni masal kahramanlarına benzetmekte ve kendiliğinden uydurduğu bu yanlış izlenimlere göre davranmakta öyle diretti ki..." (183)

Sonuçta Brontë, Klasik Gotik'e selam vererek Cathy ve Isabella gibi saf, güzel, bakire, genç kız olarak sınırlandırılan geleneksel kadın karakteri alır ve *Uğultulu Tepeler*'in daha karmaşık ve belirsiz dünyasında tesadüflerle veya kurtarılarak değil, kendi eylemleriyle, seçimleriyle var olmaları-

nı sağlar. Kadınların gücünü ve güçsüzlüğünü, evdeki tutsaklıklarını, aile içindeki rollerini, tarihin o noktasında değiştiremeyecekleri evlilik ve mülkiyet hakkındaki hukuki düzenlemeleri incelikle gösterir. Her üç kadın kahraman da Heathcliff'in öfkesiyle, şiddetiyle ve sevgisiyle sınanır ve farklı tepkilerle, stratejilerle mücadele ederler. Aynı zamanda Catherine, Isabella ve Cathy sanki birbirini yankılar, aynalar ve derinde, görünmez bağlarla birbirleriyle işbirliği yaparlar.

# Tehanu: "Bir Kadının Nerede Başlayıp Nerede Bittiğini Kim Bilebilir?"

IŞIL KURNAZ

Acım uzakta kendini çekiyor efendimiz
Ben burda balkabağından bir pranga ile dolaşıyorum
Bir cadının içli geçmiş zamanındayım
Elektrikli süpürgemden zalim toz yumakları boşaltıyorum

– Didem Madak, *Karşılıksız Hayat*

Gündüz Vassaf'tı değil mi, "Özgür bir toplum kahramanlarla var olamaz" diyen?[1] Edebiyatın ve denemenin bir kazı-bilimi oluşu, hatta belki yazının dahi bir kazıdan doğduğunu düşününce, bu denli keskin, bu denli kesin hükümlü bir cümlenin dahi altını oymamak mümkün mü? Bana sorarsanız, Gündüz Vassaf da bunu isterdi. Çünkü kazmaya başlayınca anlıyorsunuz ki kahraman da olsa fark, farktır! Vassaf'ın totaliter ve muhakkak erkek kahramanlarını, neden özgür bir toplumun karşıtı, değil'i olarak kurguladığını düşünelim: Çünkü o kahramanların horlamasının, annesiyle sürtüşmesinin, şaka yapmasının, nefesinin kokmasının, yüzünün kızarmasının ya da herhangi bir sabahki ruh hallerini bilmenin mümkün olmadığını yazıyordu Vassaf. Gerçekte olduklarından çok daha büyük hacimlilerdi, yeryüzün-

1 Gündüz Vassaf, "Kahramanlar Totaliterdir", *Cehenneme Övgü*, çev. Ömer Madra, Zehra Gencosman, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 80.

de ederlerinden çok daha büyük yer kaplıyorlardı. Sadece eylemleri ve çevrelerinde yarattığı o büyülü haleleri biliniyordu ama düşleri, düşmeleri, sanrıları, bir hale olarak değil gerçek birer maharet olan büyüleri, can acıları ortalarda yoktu. Onun kahramanları ya hep ya da hiç'ti! Tökezlerlerse, kahramanlıktan düşerlerdi.

Ama bu hikâyeyi tersinden yazan yani neredeyse bir *gülü tersinden dokuyan*[2] ve kahramanların dünyanın üzerinde tepinmek, dünyayı soğurmak yerine, dünyayı solumasının mümkün olduğunu gösterenler yok değildi: Kadın kahramanlar!

> Kadın kahramanlarım, dünyayı önce insanın boğazından sonra zihninden geçiriyorlardı. Düşünceyi kaşıklayarak erkin ağzına sokan kadınlardı. İyileştiriyor, işlerine gelmezse zehirliyorlardı. Dünyayı ısırıyor, tadıyor, yutuyor, dışkılıyorlar, gerçeklikle başlı başına erotik bir ilişki kuruyorlardı.[3]

Sadece var olarak bile Vassaf'ın kahramanlarını tersyüz etmiyorlar mı? Erkek kahramanların büyük, şaşaalı ve netameli gösterilerinin altında dünyayı ve düzeni sürdürme gafleti vardı, kadın kahramanlarda ise dünyanın altını üstüne getirmek! Zaten altının üstüne getirildiği bir dünyayı yine ancak onlar hale yola sokabilirlerdi. Yıkmakla değil, yapıp etmekle mahirlerdi.

Adalet Atlası'nda masallarla yani "cadılar ve büyülerle de" nasıl büyüdüğümüzü anlatırken Nilüfer Erdem ne demişti? "Hayatta kalmak için dünyayı ısırmamız gerekir."[4] Dünyayı ısırmanın masallarla ilişkisi, anlatı ile ilgili şüphesiz. Ama

---

2 Hilmi Yavuz, "Doğunun Kadınları" şiiri.

3 Sema Kaygusuz, "Failin Son Arzusu", *Gaflet*, haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, Metis Yayınları, İstanbul, 2019, s. 10.

4 "Adalet Atlası, Bölüm 2.1, Büyürken Adalet", Murathan Mungan ve Nilüfer Erdem, mod. Hazal Özvarış.

bunun masallardan dünyaya taşınmadığını, daha doğrusu, masalların da dünyanın bir yüzeyinde geçmediğini kim söyleyebilir? Didem Madak bu oyunu bozmuştu sanırım. Masallar, gerçeküstücülük ve edebiyat, dünyanın bir düzlemi değillermiş gibi onlara tepeden bir yerlerden burun kıvıranlara cevap vermişti. İstanbul Şiir Festivali'ne katılırken özgeçmişine "Şu sıralar cadılık, büyü çeşitleri gibi konularla ilgileniyor ve bir efsun kitabı düşlüyor" yazmıştı da festival broşüründe özgeçmişinin bu kısmı sansürlenivermişti. Sanırım cadılık, büyüler ve hafif kahramanların efsunları meselesi edebiyatın ciddiliğine ve ağırbaşlılığına halel getiriyordu. Sonrasında o muzır mektubunda şöyle yazmıştı Didem Madak:

> Ben cadıları sevmeyenleri sevmiyorum. Cadılardan korkanlardan da korkmuyorum. Cadı avcıları her çağda olmuştur. Bugün de vardır. Ve maalesef artmaktadır. Bir şiir festivali kitapçığında dahi cadılığa tahammülü olmayanlara bildirmek isterim: Yazmaya çalıştığım kitap bir "efsun kitabı" olacak, cadı avcılarına yönelik büyü girişimlerim sürecek. Benden bir hanımefendi olmamı bekleyenler ve hanım hanımcık bir özgeçmiş yazmamı dileyenler, özgeçmişimi (hangi sebeple olursa olsun) kesip biçenler biliyorum ki bazı haddini bilmez beyefendilerdir. Onlar muhtemelen şiiri ılık bahar yağmurları ile karşılaştırıp, bir tür oyun hamuru gibi istedikleri gibi yoğurabileceklerini zannedenlerdir.
>
> Belki bazı cümleleri özgeçmişimden çıkaranlar böyle bir tepki ile karşılaşacaklarını da öngörmemişlerdir. Aman şimdi tepki çekmeyelim demişlerdir, festivalimizin "saygınlığı ve ağırlığına" cadı ve büyü gölgesi düşmesin demişlerdir. Nasıl olsa bir cümle o kadar da önemli değil demişlerdir. İşte o çıkarılan bir cümle bizi daha da cadılaştıran cümledir. Festivalde şiir okumayacağım. Ve bir cadı ola-

rak beni fazlaca sinirlendirdiğinizi belirtmekle yetineceğim. Eğer bana dense idi ki, özgeçmişinizden cadılıkla ilgili bölümü çıkaracağız, izniniz var mı? Hayır derdim. İzin vermiyorum. Maalesef bu da yapılmadı. Bu "ağır ve saygın" festivali ve özgeçmişimi makaslayan beyefendileri ayıplıyorum. Sizin festivaliniz varsa bizim de büyülerimiz ve kedilerimiz var.

En muzır neşriyat duygularımla. Hoşça kalın.

Sema Kaygusuz'un gafletine cevap yok muydu burada? "Benim gafletim, bir kadın olarak yazımın faili olamamaktı," diyordu, "Failin Son Arzusu"nda. Bir kadın olarak, dünyanın üzerine bina edilmek zorunda olmadığı ama yine de ona mahkûm edildiği eril, tahakkümcü, yaralayıcı bir dünyada, kadının buradan bir anonim olarak mı, yoksa bir fail olarak mı çıkacağına ilişkin bir sorguydu onunki. Çünkü tersine bir ilişkiye dikkat kesiliyordu Kaygusuz. Kadın kahraman, fail bir özne mi, yoksa iktidarı ısıran bir özne mi olacaktı? "Özneyi boyun eğmeye zorlayan iktidar, aynı zamanda öznenin öz kimliğini kuran psişik bir yordam oluşturmasına sebep olurken, aksi yönde buyruğundaki maduna göre şekil almak zorunda kalır. Tabiyet daima iki yönlü işler çünkü. Bir yandan öznenin oluşum koşulları belirlenirken, öte yandan bu zorlayıcı koşullara karşı direnç geliştiren öznenin bakışı iktidarda iz bırakır."[5]

Kadın kahramanların kahramanlıklarında işte tam da bu yüzden bir dikiş tutmazlık, tersine mühendislik, bir ters doku var, üstelik eğer isterlerse o dikişi en iyi onların tutturabilecek olmalarına rağmen. Bir kadın olarak kendi yazısının dahi faili olamamaktaki gafletin dağıldığı, çözüldüğü, ufalanıp dökülüverdiği bir yer yok mu? Bir tür kara duygunluk, ihtiyat payının muhakkak bırakıldığı bir öznelik, fail-

5 Sema Kaygusuz, "Failin Son Arzusu", *Gaflet*, haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, Metis Yayınları, İstanbul, 2019, s. 19.

liğin ve kuvvetin mümkün olduğu bir başlama vuruşu. Bunun mümkün olduğu o nokta, bir başka ülke olabilir bana sorarsanız. Çok da uzağa gitmeye gerek yok, tam da orada, o noktada: *Yerdeniz*'den bahsediyorum. Çünkü bu gafleti dağıtacak şey ancak bir başka gaflet, yani bir büyünün tam da kendisi. Ejderhaları inkâr edenlerin genellikle ejderhalar tarafından yeneceği konusunda hepimizi uyaran Ursula K. Le Guin'in *Yerdeniz*'deki kahramanları, kahramanlığın tersine kurulduğu, dağıldığı, –Gündüz Vassaf'takilerin aksine– annesiyle didiştiği, büyüler ve çorbalar yaptığı, düştüğü ve tökezlediği, evlendiği ve sevdiği, seviştiği ve ayrıldığı o ülkede değiller mi? Uzun hayatların sadece birikmekle kalmayıp, bambaşka bir şeye dönüştüğü, simya marifetleriyle yaşayan bilgelikler[6] haline geldiği bir yer değil mi orası? Kadın kahramanların birer tersine kahraman olarak kurulmasını sağlayan simyaya, büyünün kendisine bakmayı, o büyüyü belki yeniden büyülenmek için dağıtmak gerektiğini söylemek istiyorum aslına bakarsanız.

## "Kadınların yaptıklarını yaparak"

Ged'in *Yerdeniz* hikâyesi bir soruyla başlar: "Güce sahip olup da onu kullanmayacak kadar akıllı olmanın ne işe yaradığını merak etti."[7] Epey tılsımlı ve eşine az rastlanır bir meraktır bu. Yeryüzü üstünde bir tür mucizeye işaret eder, Yerdeniz'de ise bir tür simyaya. Ged ile Tenar'ın netameli hikâyesi bir simya ile başlamamış mıydı? Bir büyücü, eğer kendisini dönüştürürse, kendi büyüsüne kapılır mıydı? Ged ile Tenar'ın *Atuan Mezarları*'nda başlayan hikâyesinin nereye kıvrıldığını, dünyanın kenarlarının yavaş yavaş nasıl birleş-

6 Ursula K. Le Guin, *Yazma Üzerine Sohbetler*, söyleşi David Naimon, s. 18.

7 Ursula K. Le Guin, *Yerdeniz - Yerdeniz Büyücüsü*, 30. kuruluş yıldönümü özel basımı, çev. Çiğdem Erkal Yeşilbademli, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 22.

tiğini[8] görürüz Tehanu'da. *Atuan Mezarları*'nda doğuşundan sonra altı yaşında ailesinden alınmasına, Tenar olan adının isimsiz anlamına gelen Arha olarak değiştirilmesine, başrahibeliğine ve Ged ile olan ilişkisine bakıyorduk Tenar'ın. Bir başrahibeydi ve Ged'den dolayımlanarak ona ulaşıyorduk. Peki sonrasında ne olmuştu? Ged'in gidişinden sonra Tenar ne yapmıştı? Ursula K. Le Guin tekrar çıkarıyordu karşımıza bu cadı kadını: "Ged'in kendi hayatının nasıl sona ermesi gerektiği konusunda yanıldığını ve bana *Yerdeniz*'in gerçekten son kitabında kılavuzluk edecek kişinin Tenar olduğunu keşfetmek çok hoş bir sürpriz oldu." Bunun kendisi bir keşifti tabii, bir başrahibeden direnişçi bir büyücü kadına nasıl yol alınırdı? Kadınlık, keşfedilen bir şey olarak kurulduğunda mümkündü bu. Tenar, bu keşifte kadınların birbirine yaptığı gibi elimizden tutuyordu: "'Kadın kadının yurdudur' sözü, bana hep böyle bir anlamı düşündürüyor. Yolu, karşılaşmaları, bir yol ağzında ayaküstü sohbeti, gitmeyi, giderken iz bırakmayı, dönmeyi, dönüp de bulmayı, bulduğunun bıraktığından başka olduğunu görüp sevinmeyi, yol ağzındaki sohbeti sanki başka birileri yapmış gibi hatırlayıp gülmeyi... Belki de 'yurt' kelimesinin 'yer'le ilişkisi sebebiyle."[9]

Tehanu, bir kadının, nasıl kendi yazınının faili olmaktansa Çakmak'ın dul kalmış karısı, Elma adında bir kızın ve yemek yediği masayı toplamayan bir oğlanın annesi, Meşe Çiftliği'nin çiftçisi, köyün tekin olmayan güçleri olduğu kulaktan kulağa yayılan cadısına dönüştüğüyle açılıyordu. Kötülüğün her halini görmüş yanık yüzlü Therru'yla karşılaştığında ve yola çıktığında kendi hikâyesine geri dönüyordu Tenar, yani dönüşüyor ve değişiyordu. Bir isimden diğerine

8 Ursula K. Le Guin, *Yerdeniz - Yerdeniz Büyücüsü*, 30. kuruluş yıldönümü özel basımı, çev. Çiğdem Erkal Yeşilbademli, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 54.

9 Aksu Bora, "Kadın Kadının Yurdudur", *Feminizm Kendi Arasında*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 110.

dolaysızca, sekerek atlamanın, o isimlerin ve tanımların üstünden zıplamanın ne olduğunu da anlatıyordu bu yürüyüş. "Çünkü büyü denen şey bundan oluşuyordu, yani bir şeyi gerçek ismiyle adlandırmaktan."[10] Therru'ya şöyle anlatıyordu Tenar: "İsmin sana güç sahibi biri tarafından, bir büyücü tarafından verilecek çünkü bu onların gücü, onların sanatı – isim verme. Bu belki de senin hiç kimseye söylemediğin ismin olacak, çünkü kendi benliğin bu isimde bulunacak."[11]

Büyünün, bir kadının isimden isme atlamasını da sağlayan tuhaf bir gerçekliği de var tabii burada. Tenar, Therru'ya büyücülüğü ve ismini nasıl alacağını anlatırken, başlangıçta ejderha ile insanın bir olduğu, ejderhaların gerçek dili kullanan, güzel, kuvvetli, akıllı ve özgür olduğu o hikâyeyi de anlatıyordu. Ejderhaları inkâr etmek bu yüzden pek mümkün görünmüyordu. Çünkü "onun, kendisini ejderhaya dönüştürebilen bir kadın mı, yoksa kendisini kadına dönüştürebilen bir ejderha mı olduğu" bilinemiyordu. Dönüşüm büyüsüyle bir nesnenin ta kendisine dönüşmek mümkün olduğuna göre, bir öznenin kendisine dönüşmek de mümkündü.

Therru'yla çıktıkları bu yolda Tenar'ın, dünyanın çivisi çıktığında kadınların özgürlüklerine ne olduğu sorusunu sorması da tesadüf değildir elbette. Kadınların özgürlüklerindeki kayıp, onları yollardan ve sokaklardan da alıkoyuyordu. Küstahlığı cadılıkla karıştıran o adamlar, kıpırdamadan dünyanın üzerinde birer tabut gibi yer kaplıyorlardı. Tenar, dünyanın üzerinde salınmak ve dünyayı solumaktansa onu koparmak isteyen bu adamların dünyasından Therru'yu korurken, bir kadının oradan buraya, o noktadan şu noktaya, Yerdeniz kahramanlığından çiftlik kahramanlı-

---

10 Ursula K. Le Guin, *Yerdeniz - Yerdeniz Büyücüsü*, 30. kuruluş yıldönümü özel basımı, çev. Çiğdem Erkal Yeşilbademli, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 42.

11 Ursula K. Le Guin, *Tehanu*, çev. Çiğdem Erkal Yeşilbademli, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 14.

ğına geçişinin ince, küçük ve belli belirsiz adımlarını da atmıyor muydu?

> Bir kızın, penceresiz bir odada kendisini yutulmuş, yerin karanlık güçlerinin rahibesi ve hizmetkârı olduğunu sanan bir kızın çok uzun zaman önce ve çok uzaklarda, geceleri nasıl sessizce, düşünceler içinde oturduğunu düşündü. Ve bir kadın vardı, kocasıyla çocukları uyuduktan sonra çiftlik evinin huzur dolu sessizliğinde düşünmek için, bir saat yalnız kalabilmek için oturan. Ve yanmış bir çocuğu buraya taşıyan; ölmekte olan, başka bir adamın dönüşünü bekleyen, bir adamın başucunda oturan dul bir kadın vardı. Tüm kadınlar gibi, herhangi bir kadın gibi, kadınların yaptıklarını yaparak.

Tenar'ın bedeninde artık üç kadın vardı bu durumda, Tenar üç kadın –yoksa üç ejderha mı demeliyim– gücündeydi. *Atuan Mezarlığı*'nın güçlerinden kaçarken, Ogion'un sunduğu ilmi ve hüneri reddederken, tüm bunlara sırtını dönüp giderken ve yapıp ettiklerine arkasını dönüp yeniden yapıp ederken, kurarken ve işlerken, biçerken ve yapıştırırken, duvarlar örmekten ve duvarları yıkmaktan çekinmezken, dünyayı kahramanlarından soyutlayarak düşünmekle dünyayı kahramanlara boğmak arasında yine de ayakta kalabilirken kendinde değil, kendi için bir yurt kuruyordu Tenar. "Kendinde" ve "kendi için" arasındaki boşluk yoklukla malul kılınırsa, bu yokluğun öznelere ve kahramanlara ne yapacağını bilmiyor muyduk? Politik ve artık bizim için kahraman bir öznenin, yapıp eden, kuran, yıkan, yenileyen, dönüşen, büyüyen o öznenin bunları yapabilmek için "kendi için" olması gerekmiyor muydu?[12] Dönüşüm büyüsünden gözbağı büyüsüne dek hepsini salt kendi için olmasa da hem

12 Aksu Bora, "Kesişimsellik", *Feminizm Kendi Arasında*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 68.

dünyayı açmak, onu yeniden kurabilmek ve hem de kendi için yapabilmesi gibi.

Tenar'ın büyüme hikâyesi, bir dünyadan diğerine gidiş değil de kadınların bir odadan bir diğer odaya geçmesi gibi daha çok. Evlerde bu geçişleri bilirsiniz, epey kendiliğindendir, anneler ve kadınlar odalardan odalara geçiverir. Arkayı toplamak, düzenlemek, parlatmak, katlamak, dikmek ve yerleştirmek için odalar arasında mekik dokurlar. Tenar da böyle yapıyordu, hafif hafif geçiyordu daha çok. Gidişle geçişin arasındaki o yumuşak farklılık gibi, bir noktayı diğerinden ayıran bir sınır çizgisi kurmak değil de bir noktadan diğerine köprüler ya da odalar açmak diyelim. "Onlardan biri" olmak için diye adlandırıyor bunu Tenar. "Bir kadının doğmakla sahip olduğu gücü, ademoğlunun kurduğu düzene göre payına düşen yetkiyi yüklenmek için bir eş, bir çiftçinin eşi, bir anne, bir ev sahibesi olmak için."[13] *Yatan, doğuran, pişiren, kızartan, temizleyen, iş eğiren, diken, hizmet eden. İyi bir kadın.*[14]

Therru ile yolculuğu, yürüyüş öğreten bir yolculuktu muhakkak. "En güzeli, yol yürüyüş öğretir."[15] Keşfetmeyi içinde barındıran bir yol yürüyorlardı tabii, "kadın büyüsü kadar zayıf, kadın büyüsü kadar habis" diyordu Yosun, Therru'yla karanlık konuşmalarında. *"Büyücülük bir erkek işiydi, erkek ustalığı. Büyü erkekler tarafından yaratılmıştı."*[16] Yaratılmış mıydı? Nilüfer Erdem'in vurgusuna geri dönebilir miydik? "Hayatta kalmak için dünyayı ısırmamız gerekir." Buradaki hayatta kalmanın yerine büyümeyi koyduğumuzda, Tenar'ın ve Therru'nun, Tehanu'nun büyüme hikâyesi, büyünün de

13 Ursula K. Le Guin, *Tehanu*, çev. Çiğdem Erkal Yeşilbademli, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 32.

14 Bütün italik cümleler, *Tehanu*'dan.

15 Gülten Akın, "Yol" şiiri.

16 Ursula K. Le Guin, *Tehanu*, çev. Çiğdem Erkal Yeşilbademli, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 34.

kendi hikâyesi değil miydi? Hayatta kalabilmek için dünyayı bir solukta içine çekmesi, onu soğurması, ısırması, ona sıkı sıkıya tutunması gerekmişti. Bulunduğu dünyanın sınırlarını yeniden çizmiş, yolunu değiştirmiş, o sınırları aşabilmişti, eve bir şekilde dönebilirdi muhakkak ama Tehanu kendinde ve kendi için de kaybolmayı büyümeye dahil etmişti. İsimsiz bir başrahibe olarak kalmaktansa –Arha– muğlak ve büyüyen bir cadı olarak oluşmayı tercih etmişti. Bu Eduardo Galeano'nun *Latin Amerika'nın Kesik Damarları* hikâyesi gibi. Evet, bir yerler fethedilmişti ama henüz keşfedilmemişti. Tenar'ın bir dünyadan diğerine böylesine usul, gösterişsiz, küçük adımlarla ve sakin geçişi, bu yürüyüşün ancak bir keşif olabileceğini gösteriyordu, bir fetih değil.

## "Ayrıca, hangi cadı bir adamla evlenir?"

Peki gerçekten de büyü, erkeklerin işi miydi? Yoksa erkek kahramanlar daha çok büyüyü bozmakla mı ilgiliydi? Carlo Ginzburg'un *Gece Savaşları*'ndaki[17] anlatısına dönelim, Ginzburg, Friuli köylüleri arasındaki cadılığın, halkın inançlarını nasıl dönüştürdüğünü araştırırken, sonunda cadılığın ve cadıların nasıl da zulme uğradığını görür. Köylülere göre iyi cadılar ve kötü cadılar vardır. Gezgin olan *benandanteler* iyi cadılardır. Onlar büyü yapıyorlar, yapılmış kötü büyüleri bozuyorlar, yemek yapıyorlar, şifalı otlarla iyileştiriyorlar, süpürgedarısı kullanıyorlardır. Bakın, cadı kahramanlar her çağda erkek kahramanlardan farklı olarak bir şeyler pişiriyorlar, didişiyorlar, oyun oynuyorlar ve bozuyorlarmış. Cadıların yolu bir kaçıştansa, bir varışmış bu durumda. Temassızlık ve iletişimsizliktense dokunmak, eylemek ve iyileştirmekmiş.

---

17 Carlo Ginzburg, *Gece Savaşları: 16. ve 17. Yüzyıllarda Cadılık ve Tarım Kültürleri*, çev. Ceren Sungur, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2022.

Tenar'ın yürüyüşü, yaşlı bir cadı kadının tersine büyüme hikâyesidir bu yüzden daha çok. Kaybedilen değil de kaybolmayı seçenin kendisi olduğunu, yeri geldiğinde ve istediğinde köklerini taşa salsa bile adım atabileceğini gösteren bir büyüme diyelim. Bu tersine büyümenin sadece Tenar'ı değil, Re Albi'nin cadısı Yosun'u da etkisi altına almadığını söyleyebilir miyiz? Yosun, artık erkek istemediğini söylerken soruyordu. "Ayrıca, hangi cadı bir adamla evlenir?" Tenar, adamların nesi olduğunu merak etmişti. Yosun'a göre adamlar, kendi derilerinin içindelerdi. Katı, sert ama içinde bir şey olmayan bir kabuk gibi. Tenar, emin olamadı. Yosun'un bu erkeklerle büyücü erkekleri ayırıp ayırmadığını merak etti. Yosun'a göre ise büyücü erkekler de sadece güçtür ve güçleri giderse, hiçbir şeyleri kalmaz. Ged'in başlangıç sorusuydu bu. O halde cadılığa ve büyüye sahip olup da onu kullanmayacak kadar akıllı olanlar Tehanu olmuyor muydu?

> Kadın, tamamiyle değişik bir şeydir. Bir kadının nerede başlayıp, nerede bittiğini kim bilebilir ki?

Yosun, kendi büyüsüyle kaybolmuş gibiydi, karanlığa uzanıyordu ama zaten Tenar'ın direnci, karanlıktan gelmekle ilgiliydi. Ged karşısında Yosun kadar aldırışsız olmayışı, onun iyileşmesini beklemesi bununla muhakkak ilgiliydi ama bu bekleyişin kendisi de sofradan çok uzakta değildi. O gün ejderhanın sırtında bir adam geldi. Hasta ve yaralı gelen bu adam Ged'di, Çevik Atmaca'ydı. Ged uyandı, ayağa kalktı, yemek yediler, tabağını mutfağa götürdü, sofrayı topladı, Tenar yiyecekleri kaldırırken, Ged tabakları yıkadı. Tenar, hayatı boyunca tek bir tabak bile yıkamamış olan kocasını düşündü. Çünkü büyücü de olsa, o evde kadın kadındı! Tenar, Ged'in "kadın işleri"ni yapmasına şaşırdı, bu konuyu hiç düşünmemesine, o tabağı yıkamaktan erinmemesine de işlerden gocunmamasına da şaşırdı. Ged'in *itibarının bir ku-*

*rulama bezinde asılı kalmasından korkmamasını* istedi Tenar.

Edebiyatın kadın kahramanı –belki de faili– olmak için yüzleşmenin verdiği sızıyı da belli bir tevekkülle kabul etmek gerektiğini yazar Sema Kaygusuz.[18] Tehanu'nun büyümenin nasıl da büyülerden geçtiğini anlattığı o sonsuz zamanlı anlatısında o yüzleşme daima aşılan bir şeydir. Tehanu biraz yürüyüşe çıkmak ister, Therru uyuyordur. Ged "sen git" dediğinde bir kadına hükmeden zorunluluklar, mecburiyetler karşısında bir erkeğin vurdumduymazlığı ve aldırışsızlığını düşünür Tenar. Birilerinin uyumakta olan çocuğun başında olması gerekir, birinin özgürlüğü diğerinin çıkışsızlığı, özgürlüksüzlüğüdür.

Ursula Le Guin'in kadınları cümle cümle var ettiği bir anlatı Tehanu, tabii bilinçli olarak. Bilinçli olduğunu Le Guin'in kelimelerinden anlıyoruz çünkü burada Ursula K. Le Guin, neden hep başkahramanları erkek olarak kurguladığını ya da kadınları muhakkak onlara bağımlı birer yan karakter olarak yazdığını sorgulamaya başladığını anlatıyor.[19] Tenar'ın hikâyesini nasıl merak ettiğini, Tenar'ın bile unuttuğu kendi ismini geri alıp Ged'den özgürleşmesinden sonra başına neler geldiğini ve hikâyeyi Tenar'la bitirişini anlattığı gibi. Bunun bir nedeni sanırım Le Guin'e göre erkeklerin bir erkek dünyası kurma ihtiyacı olup olmadığına yönelik soru.[20] Çünkü zaten dünyayı idare eden değil ama işleten tamamıyla erkekler. Bir evi idare etmekle o evi işletmek arasındaki fark gibi. Eğer idare etmek söz konusu olsaydı, bunun için bir kadın dünyası gerekirdi. Tehanu'daki bakış açısının kendisinin dahi bir kadın kahraman yaratması bununla da ilgili sanırım. İlahi bir bakış açısıyla kimin anlattı-

---

18 Sema Kaygusuz, "Failin Son Arzusu", *Gaflet*, haz. Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, Metis Yayınları, İstanbul, 2019, s. 25.

19 Ursula K. Le Guin, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=m6YU4CLvm-w

20 Ursula K. Le Guin, *Yazma Üzerine Sohbetler*, söyleşi David Naimon, s. 34.

ğını bilmediğimiz o hikâyede, nerede olduğumuzu, dünyayı kimin gözünden dinlediğimizi, kimin bakış açısının esas olduğunu çok geçmeden anlıyoruz. Bu açık görüşün, Tehanu'nun büyüme yolculuğundaki ana damarlardan biri olduğunu düşündürüyor tüm bunlar. Çünkü o açıklık Tehanu için dünyaya bakmanın, onun içinden geçmenin, onu kurmanın, yoğurmanın ve katman katman açmanın bir yolu. Buna tek bir kelime ile büyüme de denebilir tabii ama katmanlı, içiçe girişli, labirentli bir yolun kendisini anlatmak için Tehanu'nun dünyanın açıklığına doğru o yürüyüşüne muhakkak ihtiyaç var. Walter Benjamin, "Bir meydanın farkına varabilmek için insanın oraya dört ayrı yönden yaklaşması, hatta orayı dört ayrı yönde terk etmesi gerekir," diyordu.[21] Tehanu'nun gidişleri ve gelişleri, müdanasızca terk edişi, o terk edişten bir özgürlük çıkarması, o özgürlüğün sonunda dünyayı bir ev, evi yeniden bir dünya olarak kurması muhakkak ki bir kadınlık bilgisi. Bunu çuval kuramıyla da açıklayabiliriz tabii. Çünkü, "Eğer içine dolduracak bir kabınız yoksa yulaf gibi uysal ve beyinsiz bir yiyecek bile elinizden kaçıp gider."[22] Hikâyeyi ve hayat bilgisini bir çuvala doldurmak ve heybesindeki o çuvalla yoluna devam etmek ve sonunda Tehanu'nun kahramanlara yaraşır şekilde ölmesindense, sevmeye ve yaşamaya devam etmesine bağlanmak, Tehanu'nun sırtındaki çuvalıyla kök salmasıyla ilgili. Çuvalla kök salabilme hünerinin bir büyücülük, bir tür cadılık gerektirdiği de ortada. Çünkü taşınan bir çuvalı yerleşik bir hikâyenin aleti yapmak için muhakkak bir büyü yapmak gerekir. Ursula K. Le Guin'in sonu ölümle biten hikâyelere olan merakımızı deştiği zamana dönelim. Hikâyenin sonun-

---

21 Walter Benjamin, *Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 43.

22 Ursula K. Le Guin, "Çuval Kuramı ve Kurgu", *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*, çev. Müge Gürsoy Sökmen, Bülent Somay, Meltem Ahıska, Deniz Erksan, Nurdan Gürbilek, Seda Tural, Metis Yayınları, İstanbul, 2022, s. 53.

da kahraman ölür ve sonsuza kadar kahraman olarak kalır. Bu hikâye sizi içine alır, kahramanlık adına ona göz de yumulur, hatta o ölümle birlikte okuyucu da biter. Son nokta böyle konur. Ama Ursula K. Le Guin "öbür hikâyenin, anlatılmamış olanın peşine düşer, hayat hikâyesinin doğasını telaşla arar".[23] O anlatılmamış olan bazen tersinden de yazılacaktır. Kendini takdim edişine bakalım mı?

> Ben bir erkeğim. Siz şimdi cinsiyetim konusunda aptalca bir hata yaptığımı ya da sizi kandırmaya çalıştığımı düşüneceksiniz; ne de olsa adım "a" ile bitiyor, üç tane sutyenim var ve beş kere hamile kaldım: bunun gibi dikkatinizi çekmiş olabilecek ufak tefek bir sürü detay mevcut. Ama detaylar önemli değildir.[24]

Kendini bir erkek olarak takdim etmiyor aslında Le Guin, bir kadın olarak ancak ikinci sınıf bir erkek olabileceğini, çünkü kadın yazar fikrinin çok uzun süre ortaya çıkmadığını söylemek için bir alegoriyle bizi ters köşe ediyor. Bir kadının ancak erkek taklidi ya da onun ikamesi olması halinde edebiyatta kabul gördüğünden bahsediyor. Bugüne dek gördüğümüz o kahramanları düşünelim, muhakkak savaş meydanlarından çıkan, zirvelerde olan ve erkek değilse de onun taklidi olarak güç ile eklemlenmiş kahramanlar. "General Motors'un başına geçebilir miyim? Teorik olarak evet, ama teorinin bizi nereye götüreceğini biliyoruz. General Motors'un başına değil."[25] Yani *girls power* ya da kız kardeşlik hedeflerinin epey bunaltıcı zirveye tırmanış ve başarı hikâyelerini değil de kendilerini kurmak ve kendileri için bir yurt edinmek fikrini akla getiriyor Le Guin daha çok. Bir

---

23 *A.g.e.*, s. 55.

24 Ursula K. Le Guin, *Zihinde Bir Dalga*, çev. Tuncay Birkan vd., Metis Yayınları, İstanbul, s. 15.

25 *A.g.e.*, s. 16.

nevi "Kızkardeşlik, 'sista'lık, bütün kızlar toplandık hikâyelerine ne kadar uzaksam, bunu da o kadar seviyorum. Kahramanlık, insanın kendisiyle ilgili olduğu kadar, yurduyla da ilgili olmalı diye düşündüğümden herhalde. Geçip gitmekle değil, toplayıp düzenlemekle, kurmakla ilgili. İz bırakmakla. Aslında, yurt kurmakla."[26]

Bu izin bırakıldığı, kadının yola çıkabildiği, Yerdeniz'i ve başrahibeliği terk edebildiği, gücünden feragat edebildiği –Ged, başlangıçta güce sahip olup da onu kullanmayacak kadar akıllı olmanın ne işe yaradığını merak ediyordu değil mi?– tekrar dönebildiği ve yeniden kurabildiği, bütün bunları yaparken sırtındaki çuvalı doldurabildiği, o çuvaldan bir kambur değil, bir dünya çıkarabildiği için Tehanu'nun büyüme hikâyesi epey büyük ve gerçek bir kahramanlık hikâyesi bana sorarsanız. Ursula K. Le Guin yine söylemişti: "Kahraman yoksa, hikâye beş para etmez."[27] Sırtında içinde yulaflar ve cadı tohumları olan bir çuval olan kahraman sanırım ancak bir kadın kahraman olabilir bu durumda. Ve o hikâyenin tersinden, o kahramanın da baş aşağı çevrilerek yazılabilmesinin yolu, kadın kahramanın hakkını, dünyayı kurabildiği, yurt edinebildiği, ev idare edebildiği için teslim etmekle ilgilidir. Hiç büyülerini ve gücünü terk edip çiftçilik yapan bir kahraman görmüş müydünüz? Gördüyseniz, o muhtemelen bir kadın kahramandır. Kutsallığını, etrafındaki güç ve iktidar halesinden değil, ulaşılabilir olmasından alır.

Bizim hikâyemizde bu Tenar, Tehanu. Yaşamın neye benzediğini bile bile onun üzerinde yürümekten, hareket etmekten çekinmeyen, yürümenin sunduğu özgürlükleri, yo-

---

26 Aksu Bora, "Kadın Kadının Yurdudur", *Feminizm Kendi Arasında*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021.

27 Ursula K. Le Guin, "Çuval Kuramı ve Kurgu", *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*, çev. Müge Gürsoy Sökmen, Bülent Somay, Meltem Ahıska, Deniz Erksan, Nurdan Gürbilek, Seda Tural, Metis Yayınları, İstanbul, 2022, s. 56.

la çıkınca gördüğümüz patikaları, mesafeleri, anayolları, ara sokakları güç ilişkilerine tercih eden bir kahramandır Tehanu. Tehanu bir dokunma çabasıdır aslına bakarsınız. Temassızlığın şiddetine, üsttenliğine ve kibrine karşı, dokunmanın ve yaklaşabilmenin, dünyanın kendi dışındaki türlü çeşitli biçimlerine açılabilmenin, yeri geldiğinde dünyanı değiştirebilmenin çabasıdır. Ne olmuştu hatırlar mısınız? Tehanu köye gitmeyi pek sevmezdi, arkasından konuşurlar, ona düşmanlık etmeseler de dostça da davranmazlardı. Bir keresinde Dokumacı Yelpaze'nin evinde kalmıştı da kalkıp yüzüne bile bakılamayacak korkunç bir çocukla geldiği için yine ne büyük, ne kötü büyüler yapmakla suçlanmıştı. Kim yanında öyle bir çocukla yürümek isterdi ki? Zaten kim cadıların işlerine akıl sır erdirebilirdi?[28]

## "Kadınlar utanca alışırlardı"

Güçlü, *Atuan Mezarları*'nın tek başrahibesi, sonra bundan hiç gocunmadan çekip giden, o gücü bir köşeye atan, sadece Tenar olan ve kendisi olmanın, yani sadece kendisi olmanın nasıl bir şey olduğunu hatırlamaya çalışan Tenar. Önce bir koca ve çocuklarıyla kadın olan, sonra bunları kaybeden, yaşlı ve dul bir cadıya dönüşen, güçsüz biri olmanın ne olduğunu yolculukla düşünmeye başlayan Tenar, Ged'in tabii kendisini anlamadığını düşünecekti. Sadece bir erkek bu güç ilişkilerini özlerdi de kadınlar utanca bir şekilde muhakkak alışırlardı. "İçi çıkartılmış boş ve sert bir kabuk," diyordu değil mi Yosun Teyze, neden erkekleri istemediğini anlatırken?

Tenar'ın güç ile eklemlenmeden, cümleleri genişleterek Yosun Teyze ile neler konuştuğuna bakalım. "Bana öyle ge-

28 Ursula K. Le Guin, *Tehanu*, çev. Çiğdem Erkal Yeşilbademli, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 79.

liyor ki," diyordu Tenar, "farklılıkların çoğunu biz uyduruyoruz. Gücün, erkek bir cadı ile kadın bir cadı için farklı olmasının nedenini anlayamıyorum. Gücün *kendisi* farklıysa, o başka."

O farkın yarattığı yan anlamlara bakıyordu Yosun. Kadınların gücünün çok daha derinlere indiğine, köklerle ilgili olduğuna. Kökler yaratmanın, bağlar kurmanın, ev kadar yurt, yurt kadar ev, yer kadar deniz, deniz kadar yer etmenin ne olduğunu anlatıyordu bu durumda Tehanu. Yer duygusu muhakkak bir fark yaratır tabii çünkü kadınların yer duygusu, bir başka soruyla peşi sıra gelir: Kadınlar yer değiştirmek için bir yolculuğa çıktığında, yurt nereye kurulur? Yurt nereye kaybolur?

> Kadınların yolculukları ta baştan, bir kadının yola çıkmasının uygunsuzluğundan itibaren zordur. (Hadi çıktın, o zaman aşkın yoluna çık da münasip bir mutlu son olsun bari!) Zordur, canavarlarla savaşırlarken bile bir yandan dökülen kanı temizlemeleri, dağınıklığı toparlayıp korkanları yatıştırmaları, yaralılara el uzatmaları gerekir... Yürüyüp gidemezler, gitseler, akılları arkada kalır.[29]

Tenar'ın bildiği, yapması istenen şeyler vardı. Yaşamak için seçtiği dünya krallar, kraliçeler, büyük güçler, hükümler, geziler ve maceralardansa evlenmek, ekip biçmek, çocuk yapmak, dikiş dikmek ve çamaşır yıkamak gibi "basit" işlerin dünyası olmalıydı. Bu iki dünyanın bir ikilik, bir çelişki olmadığını gösteriyordu Tehanu büyürken. İki dünyayı bir teyelle birbirine bağlayabiliyordu, kendi sınırlarının sonuna kendine erişebilmek için varıyordu, birilerini geride bırakmak için değil. Dünyayı bir mesafe olarak katedebilmek için. Yolculuğun bir noktasında kızı Elma'yla da

29 Aksu Bora, "Kadın Kadının Yurdudur", *Feminizm Kendi Arasında*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021.

karşılaşıyordu tabii. "İnsanın kızının kendisine annelik etmesi ve kendi kızına kendisi onun kızıymış gibi davranması çok hoş bir şeydir."[30] Bu sefer iki kız çocuğu arasındaydı Tenar. Therru için dikiş dikti, kırmızı bir elbise. Therru, elbiseyi giydikten sonra utançla yüzünü çevirdi, yanık yüzü görünmesin diye. Tenar'ın Therru'ya yaklaşması, onunla yürümeye çıkması –kim böyle korkunç bir çocukla yürürdü ki, ancak bir cadı!– yine dünyaya dokunmanın bir biçimiydi. Tehanu'yu büyüten şeyin, dünyaya dokunmaktan, ona elini daldırmaktan imtina etmemesi olduğunu söyleyebilir miyiz?

> Beni dinle Therru. Buraya gel. Sende izler var, çirkin izler, çünkü çirkin ve fena bir şey gelmişti başına. İnsanlar bu izleri görüyor. Fakat seni de görüyorlar ve sen bu izler demek değilsin.

Sevginin, bir boşluğu ne kapattığını ne de doldurduğunu, sevginin, bir dokunma biçimi olduğunu söylüyordu. Tenar, birilerinin kabullenişinden memnun olmamak, hoşnutsuzluklarından da alçalmış hissetmemek için yürüyordu Therru ile. Çünkü ne başkalarının kabullenişi ne de birilerinin hoşnutsuzluğu dünyayı kuracak mayaya dahildi. Dünyayı kurmanın ve yurt edinmenin, yer bilmenin yolu, güçten geçmiyordu ona göre. Güce sahip olmak isteyen, o güç için içinde yer açmalıydı. Bir boşluk. İnsandaki o boşluk ne kadar çoksa, güç içini o kadar fazla doldururdu. Güç, senin boşluğundandı. Tehanu'nun gücü, yaşamın gerisindeki özgürlük, bir adım geri attığında genişleyen bakışıydı. Gücünden kolaylıkla çekip gidebilmesi, görüşündeki açıklıktandı. Gerçek gücün güvende olduğunu söylüyordu Tehanu. Bu, dünyaya güvenmenin bir biçimiydi ve bu haliyle de gücün kay-

30 Ursula K. Le Guin, *Tehanu*, çev. Çiğdem Erkal Yeşilbademli, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 144.

nağı başkalarının zayıflığı ya da itaati değil, dünyaları birbirine dikmek, bir tür güvendi.

## "İstediğin kadar bir taşı sula, taş büyümez"

Sevgi Soysal, *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nda kadınların özgürlüğünden bahsediyordu. Avluya çıkabildikleri, gökyüzünü görebildikleri, sohbet edebildikleri, şarkılar söyleyebildikleri bir özgürlükten ama şu şerhi düşerek; bu özgürlük çevresi dikenli tellerle örülmüş bir özgürlüktü. Tenar'ın gemici oğlu fırtınadan kurtuldu, eve geri döndü. Sofra kuruldu, yemekler yenildi. Oğluna, sofrayı kaldırmasını söyledi, tabakları lavaboya koymasını, üzerlerine su dökmesini. Oğlu, "Kadın işi o," diye cevapladı. Tenar, "Bu mutfakta yemek yiyen herkesin işi bu," dedi. Oğlu, avluyu geçip gitti. "Beceremedim," diyordu Tenar. "İstediğin kadar bir taşı sula, taş büyümez."

Taş büyümemişti ama bu Tenar'dan değil, taşın taş olmasından kaynaklanıyordu. Tenar, çevresi dikenli tellerle örülü bu özgürlükten yavaş yavaş çıkıyordu. Terk etmek, geri dönme hakkını da içeriyordu. Tenar kendini kökünden sökmüştü ama kökünden sökülme geri dönme umudu olmadan gerçekleşince, buna sürgün deniyordu. Barbara Cassin böyle söylüyor.[31] Sırtta kürek –bizim için çuval– yola çıkmanın, kök beslemesen bile, dünyayı beslemek olduğunu yazıyor Cassin. İnsanın, kendini kapatmadığında farklı benzerleriyle dünyayı beslemeye çıkmasını, bir yolculuk olarak kuruyor. Büyümeyi, yolculuk metaforuyla anlatmak bir şeyler söylüyor tabii, ama o yolculukla sırtta bir çuval ya da hiç değilse bir kürek olması gerekiyor. Çünkü topladığında, biriktirdiğinde, kazdığında, içindeki boşluğa yerleştirdiğinde,

31 Barbara Cassin, *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir*, çev. Seçil Kıvrak, Kolektif Kitap, İstanbul, 2018, s. 51.

o boşluğu açtığında, fazlalıkları yolun bir köşesinde bırakıverip yerine yenilerini koyduğunda o büyüme gerçekleşiyor. Aksu Bora, izlerden bahsetmemiş miydi?

> Bana öyle geliyor ki, yola çıkan bir kadınsa, geçip gitmiyor da bir parçası hep geride kalıyor. Yani sadece aklı kalmıyor, izi de kalıyor. Diyelim kendisine büyülü iksiri verecek yaşlı cadıyla karşılaştı, iksiri alıp yoluna devam etmiyor da kadınla konuşuyor, ona anlatıyor, onu dinliyor. Yürüyüp gittiği yer artık o yürümeden önceki yer değil. Sadece kahraman dönüşüp büyümüyor, yola, cadıya da bir hatıra bırakıyor. "Kendine kahraman"lık kadınlara göre değil.[32]

Tenar, Therru'nun izlerinden bahsetmişti hatırlıyor musunuz? "Sen o izler değilsin." Sema Kaygusuz, kadın öznenin iktidarda nasıl iz bırakarak kendi gafletinden sıyrıldığından bahsetmişti. Aksu Bora, cadının izinden. Sevgi Soysal, dikenli tellerin izinden. Tehanu, dünyanın izinden. Kahramanın izinden. Hayır hayır, "kahramanın izindeyiz" gibi değil elbette, gerçekten dokunan ve temas eden bir kahramanın, dünyanın yüzeyinde birileri bulsun diye bıraktığı o belli belirsiz kendi parçasından.

Tehanu, aklını ve izini geçtiği yollarda bırakmaktan hiç imtina etmezken, kahramanlığı biraz da tersinden örmüyor muydu? Yani yeri geldiğinde birilerinin onu bırakmasına izin vererek, kendisini izinden gidilecek bir kutsal değil, erişilebilir ve ulaşılabilir bir kadın olarak kurarak, eviyle yurdu arasındaki geniş açılardan dünyayı taşırarak... Çorbalar yaparak, cadı otları pişirerek, hiç kimsenin yanına almayacağı yüzü yanık bir çocuğun yarasından dünyaya bakarak, geçmişi iyileştirmek gibi şeylerle kahramanların kahramanlığını yeniden yazmıyor muydu?

---

32 Aksu Bora, "Kadın Kadının Yurdudur", *Feminizm Kendi Arasında*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021.

Barbara Cassin bu türden bir bilgeliğe *havai kökler* diyordu. Bir yolculuktan çıkarılacak ders, orada kalamayacağını öğrenmektir Cassin'e göre. Havai kökler tam da bu kökler işte. Bir yerde kökler salınmakta, beslenmekte, derinlere inmektedir belki ama o köklerin, çevresi dikenli tellerle örülü olmaması gerekir. Çünkü büyümeden çıkarılacak bir ders de belki büyüdüğün, geçip gittiğin o noktaya geri dönemediğindir. Geri döndüğünde artık bulduğun şey başka bir şeydir. Bunların hepsinin birer yol, birer yürüyüş olduğu, salındığın, geçiverdiğin yollar olduğu gibi.

Hava aydınlandı. Yıldızlar göründü. Alevler dans etti. Sarı, turuncu, turuncu kırmızı alevler. Alevden diller çıktı. Kadın, sözcükleri söyleyemiyordu. Bir yıldız yandı.

"Biz o yıldıza Tehanu diyoruz."

Tehanu, hayatın ve dünyanın fragmanlara ayrılabilir, bir dizinin kestirip atılabilir, parçalara ayrılabilir, birbirinden bağımsız ve ilişkisiz, temassız parçalarından değil de büyümenin kendisinden oluştuğunu söylüyordu. Bir yıldız olarak yanıyor ve aydınlatıyordu. Yolu, yürüyüşle öğretiyordu. Yurttan kaçmanın, eve dönmenin, yurdu kurmanın, evini sırtında taşımanın ihtimalini gösteriyordu. Biz o yıldıza Tehanu diyoruz. Bir balkabağı, bir cadının içli geçmiş zamanı. O yıldız yanarken aydınlatıyordu. Yer ve yurt, ne kuşatıcı ve içinden çıkmanın mümkün olmadığı dikenli tellerle çevrili bir kapalı mekân ne de bir yanılsama. Tehanu'da yer ve yurt, kurulan ve keşfedilen, hayal edildikçe var olan, gerçekliğini hayallere uygunluğundan alan bir büyüme teşebbüsü. Büyümenin, kadınca ve kahramanca bir biçimi diyelim biz ona. O yıldıza Tehanu diyoruz.

# *YAZARLAR*

**AKSU BORA** Kitaplarla ilgili her şeyi sever. Okumayı, okudukları üstüne konuşmayı, "ıssız bir adaya düşseniz yanınıza alacağınız beş kitap ne olurdu" türünden anketleri, roman kahramanlarını, kitap ayraçlarını, kitap dergilerini... Ama en çok, dikiş dikerken aşk romanı dinlemeyi!

**AYŞE ÇAVDAR** Ankara'da doğdu, çocukluğunu "öğretmenin kızı" olarak Anadolu'nun çeşitli köy ve kasabalarında geçirdikten sonra Ankara'ya döndü. Hayatı istediği okula gitmek için evden kaçmakla geçti. Öğrenci olmadığı zamanlarda ne iş olsa yaptı. Hep gazeteci olmak istedi, oldu, gazetecilik yapılmaz hale geldi. E ne yapayım belki akademide bir işe yararım dedi, akademi de berbat oldu. Milliyetçilik, dindarlık ve onların şehir halleriyle uğraşıyordu. Her üçünün de vaziyeti malum. Böyle de kısmetli bir arkadaşımızdır.

**BEHÇET ÇELİK** 1968'de doğdu. Okumayı öğrendikten sonraki bir-iki yıl içerisinde ulaşabildiği bütün Kemalettin Tuğcu romanlarını okudu. *Tommiks-Teksas*'ları ancak yazları Adana'nın sıcağından kaçtıkları yaylada okuma şansı buldu. Bir cildin içinde tam bir macera bulunanları daha çok sevdi, sonunu öğrenmeyi belirsiz bir zamana, en erken ertesi yaza bırakmak canını sıktı. Buna rağmen öy-

kü ve romanlarının sonunun olmadığını ya da belirsiz kaldığını söyleyenler az değildir. Kitaplar üzerine yazdığı yazılarda okuma keyfini kaçırmamaya, maceraların, olay örgüsünün varacağı noktaları açık etmemeye özen gösterir.

**EMEL UZUN AVCİ** 1983'te Akçakoca'da doğdu. Kitap okumanın zevkli bir şey olduğunu epey geç fark etti. Ama kendini bildi bileli hep yazdı. Edinburgh Üniversitesi'nde sosyoloji doktorası yaptı. Polisiyeye de, dedektiflere de merakı Arthur Conan Doyle'ın şehrinde başladı.

**IŞIL KURNAZ** İlk öyküsü Sevgi Sosyal Öykü Yarışması seçkisinde yayımlandı. 2013'te arkadaşlarıyla dergi çıkardı, adı *Deli Kadın*'dı. 2014'te *Amargi Dergi*'ye "Kadınlar Çetesi"ni yazdı. Çıkmaz sokakları da köprülerle birbirine bağlanan yolları da çok sevdi; büyücüleri, cadıları, simyaları, abra kadabraları, ışıklı ve rengârenk şeyleri de. Hayalindeki cadılar gibi eğri bir kulenin dibinde (mecaz değil, gerçekten!) yaşamaya devam ediyor. Kadın Koalisyonu üyesi ve çalışanı. *Birikim* dergisinin haftalık köşesinde düzenli olarak yazıyor.

**MUSTAFA ARSLANTUNALI** *Karaoğlan*'ın dergi olarak yayına girmesinden birkaç ay önce Alpullu'da doğdu ama okumayı *Tarkan*'la söktü. Radyolu günlerde *Pal Sokağının Çocukları*'yla birlikte büyüdü, televizyon zamanında *Uzay Yolu* kitaplarıyla Reşat Nurileri bir arada okudu. Ortaokulda bir öğretmeninin hediye ettiği *Goriot Baba* ile klasiklerin tadını aldı, o sıralarda en çok *Madame Bovary*'yi sevdi. Mesleği gereği sürekli okumak zorunda, mecburi okumaların kitaplardan ve okumaktan aldığı hazzı bozmamasına dikkat eder.

**NESLİHAN CANGÖZ** Memur çocuğu olduğu için Niğde'de doğdu. Hafta sonları *Doğan Kardeş* dergisi almak için heyecanlandığı, Kemalettin Tuğcu'nun bir kesekâğıdı kömürle ısınacak kahramanı için sevindiği yıllar o şehirde geçti. Derste gizlice *Texas-Tommiks* okurken yakalandığında artık Adana'ya gelmişlerdi. Sonra Ankara, Mülkiye, *Sevgili Arsız Ölüm*, *Mrs. Dalloway*, Latin Amerika, büyülü gerçekçilik yılları... Ve başka okullar, çantasında Sue Grafton, Ruth Rendell ve Patricia Highsmith polisiyeleri, ağır kitaplar, hafif kitap-

lar, başka şehirler birbirini izledi. Bazen bir kitabın son cümlesini okuyup bitirdiğinizde sessizce birkaç dakika karşıya bakılan, kafanızda sarhoşluğa benzer bir dumanla kalakaldığınız anlar olur ya, işte o kitapların peşinde altmış yaşına iki kaldı.

**SEZEN ÜNLÜÖNEN** 1987'de doğdu. 2022'de Harvard Üniversitesi'nden edebiyat doktorasını aldı. *Kıymetli Şeylerin Tanzimi* (İletişim, 2017) ve *İmtiyaz yahut Cici Kızlara Bir Roman* (İletişim, 2021) romanlarının yazarıdır.

Popüler edebiyatın kapıcı kadınlarla dikişçi kızlara has bir merak olmadığını epeydir biliyoruz. Bu hafif romanların yazarlarının ve okurlarının kadınlardan ibaret olmadığını da. Elinizdeki kitap, feminist eleştirinin hafif romanlara doğru genişletildiğinde, hafif kahramanlara böyle kulak verildiğinde neler dinleyebileceğimizi yoklayan yazılardan oluşuyor.

*Hafif Kahramanlar*, kadınlık ve erkeklik, aşk ve arzu hakkındaki ortak fantezilerimizin cisimleşmiş halleridirler. Ama bu kadarla kalmazlar, şu dünyada neye hakkımız olduğuna, neye katiyen el uzatamayacağımıza dair bilgi de verirler. Aynı zamanda, bu "bilgi"nin nasıl değiştiğini de onlara bakarak izleyebiliriz.

Gelin içinde büyüdüğümüz hikâyelere biraz yakından bakalım, bu bizim kendi hikâyemizdir de.

Aksu Bora ve Emel Uzun Avci'nin hazırladığı derlemede onların yanı sıra Mustafa Arslantunalı, Neslihan Cangöz, Ayşe Çavdar, Behçet Çelik, Işıl Kurnaz ve Sezen Ünlüönen'in yazıları yer alıyor.








ISBN-13: 978-975-05-3424-9
9 789750 534249
KDV'DEN MUAFTIR